目　录

1

以音乐为证

事实证明，我们这个20世纪比之前的任何世纪都要残酷，而且其恐怖并不止于本世纪的前半叶。

——亚历山大·索尔仁尼琴（Alexander Solzhenitsyn）

如果我们侧耳倾听，那么我们会发现德米特里·德米特里耶维奇·肖斯塔科维奇（Dmitri Dmitrievich Shostakovich）的音乐忠实地描绘了他的生活与时代。没错，音符不是文字，但是对肖斯塔科维奇来说，音乐正是人类经验的报道。他的作品记录了一个多事的生活与时代，其写实感与聚焦的精确是摄影与电影时代所特有的。然而，这位作曲家并非音乐记者，他的音乐训练来自技巧扎实的传统，而他的意识深深浸染着永恒的价值感，这是他致力以音乐来表达的。一位时人曾说："肖斯塔科维奇音乐的哲学力量很强烈，任何人都看得出来，有一天

它或许可以让后代了解我们这个时代的精神，比起汗牛充栋的书籍还要具有说服力。”当我们通过这位作曲家的音乐渐渐了解到他的性格——其中有紧绷的张力、幽默与悲剧性的力量——我们感觉到他对危疑的乱世提出了一种坚定英勇,又敏感而个人的微妙反应,他的音乐满溢着一种对人类的怜悯之情,却不流于滥情。

说到20世纪里饱受苦难的国家,俄国必定是其中之一。肖斯塔科维奇身属“这个伟大而悲壮的民族”(如威尔斯[H. G. Wells]所称)。他成长于战争与社会动乱的阴影中，所以，他在尝试作曲之初就写了一首名为《士兵》(Soldier)的庞然巨作,也就不足为奇了。10岁的德米特里在乐谱中这样写着:“士兵在此开枪射击。”乐谱上还包括“许多插图的说明与文字的解说”。1917年,即革命爆发的这一年，他谱写了《革命牺牲者的葬礼进行曲》(Funeral March on the Victims of the Revolution)，灵感得自纪念彼得格勒(Petrograd:“彼得格勒”，原名“圣彼得堡”，1914年由于反德情绪高涨而将有德文味道的原名更改为俄国化的“彼得格勒”;列宁于1924年去世之后,这个都市为了纪念他,又更名为“列宁格勒”;近几年苏联解体之后又恢复使用原名“圣彼得堡”。在本章节中分别用了三种名称来称呼这个都市，正代表了时代阶段的不同。)死难民众的一次庞大示威活动,当时这位年轻的音乐家与家人都在场。肖斯塔科维奇在这一年也经历了一次震撼心灵的事件，他后来将之表达在音乐中。有一名男孩在街头暴动中被一个哥萨克人(Cossack)杀害



列宁格勒的基洛夫剧院(Kirov Theatre)

——只不过因为他偷了一个苹果。第二交响曲的一个乐段描述了这个事件，听者不得不面对这一场景中的暴行。肖斯塔科维奇晚年告诉他的年轻朋友所罗门·弗尔科夫(Solomon Volkov):“我不曾忘记那个男孩。我永远也忘不了。”肖斯塔科维奇从父母口中和自己的阅读中,得知沙皇的近卫军于 1905 年 1 月在皇宫广场 (Palace Square)枪杀了和平示威的民众,一般认为这个事件代表了俄国走向革命、推翻帝制的开端。在第十一交响曲(1957)中,肖斯塔科维奇记录了那次骇人事件的印象,仿佛他亲眼目睹一样。而在同一首交响曲的第一乐章中，肖斯塔科维奇通过政治犯如鬼魅一般的歌曲，升华了受压迫的、工业俄国的精神,使之从不安的坟墓中哭喊出来

(肖斯塔科维奇和狄更斯、陀斯妥耶夫斯基一样，天生就特别能体恤遭受蹂躏的人性)。鼓号乐、送葬进行曲的节奏、晦暗抑郁的旋律、亢奋的狂乱、凶暴、贲张的愤怒——这些都是肖斯塔科维奇记录战争的意象。

德米特里生来便有以音乐来回应人生的天赋，他在音乐生涯起步时，就为这种天赋找到宣泄的地方。他还是个学生的时候，就曾经为默片担任钢琴伴奏，以赚取外快，贴补困苦的家境。这种经验并不愉快，但是对他日后的创作风格却不无影响——这种风格既写实（以音乐模仿真实生活里的声音），又充满暗示与隐喻，并博引各个阶层的音乐，他的听众对这些音乐应该是熟稔于心的。

这个既单纯又复杂的音乐的特点在于它的反讽与尖刺的幽默，在于它轻快的表达方式与乐曲中描述的戏剧情境里的宿命、悲剧的涵义之间的矛盾。在他的两部歌剧《梅钦斯克县的麦克白夫人》(Lady Macbeth of the Mtensk)与《鼻子》(The Nose)中，这种张力别有特色。歌剧作品的情形是如此，交响曲与器乐作品的情形也是如此。这种欢愉大多是一张面具，背后潜藏的或许是痛苦。“小”型的第九交响曲里的“轻”音乐便是如此，此作令斯大林不悦，因为他要的是历来第九交响曲的宏伟传统——宏伟、庞大、不朽——来纪念战争的结束。第十四交响曲以活泼的木琴独奏来描写垂死的年轻士兵（从自我牺牲的姐妹的怜悯眼中观之）也是如此。肖斯塔科维奇生活在极权政治的压迫下，这个政府企图把他们的艺术家调教出一种“正确”的党的生活观，因此他必须学着掩

饰他的个人情感，并且小心地不让浪漫的“主观性”在这个“集体心态”的社会中过度流露。表面上，乐曲活泼的节奏表现出乐观，但其主题的音符的音高张力有时会诉说一个完全不同的故事（一个简单的实验——试着以口哨吹出第十五号交响曲“快活的”起始主题）。

这倒不是说肖斯塔科维奇总是注意生命的阴暗面（虽然阳光出现在他音乐中的机会也不比出现在列宁格勒的机会多），相反，他喧嚷的幽默感、舞曲式的末乐章经常伴随着跃动的乌克兰土风舞节奏，还有纯粹为反复而反复所制造出来的狂乱（有时狰狞）的乐趣，这些都会赋予他的音乐一种俄国式卓别林的效果，一种在任何情况下都准备扮演傻瓜的倾向。卓别林本身那种贴近生活的幽默与悲情气质——这总是很容易转移到果戈里（Gogol）式的幻想中——强烈地吸引了这位作曲家和那个时代的人。

肖斯塔科维奇不像当代文学巨擘索尔仁尼琴或帕斯捷尔纳克（Pasternak），他不是异端分子：他始终身处祖国的政治生活中心，以作曲家的身份献身于俄国革命的理想，以及以此建立的新国家。他自愿担起繁琐的公职，在1960年入党。他必须一次又一次地听取对他音乐作品的批评，不论是公平还是不公平、刁钻还是善意。然而，他忠于自我，忠于他的听众和演奏者的程度不曾稍减。他深信音乐应该背负某种信息，尤其是传达给祖国同胞的信息，他们既是独立的个体，也是由革命而生的社会中的一员。虽然有时他似乎对文化界的看门狗卑躬屈膝，而

招致激进的反政权人士的反感，不过他的音乐始终都保持了他的本色。

在斯大林掌权以前，这位前卫的年轻作曲家所写的音乐和当时在西方听到的音乐一样大胆。俄国的20年代在艺术上是一段令人振奋的时期，艺术在此时萌芽滋长并充满实验性,而1927~1928年的列宁格勒则深受国外新音乐的影响。列宁与他手下开明的文化部长安纳托里·卢那察尔斯基（Anatole Lunacharsky）都鼓励艺术自由，只要艺术为新社会的目标奋斗。摒弃传统的技巧与视野已蔚为时尚。诗人马雅可夫斯基(Mayakovsky)说要“吐出过去”，而那过去“就像我们哽在喉头的一根骨头”。早在1914年就完成《蒙娜·丽莎作品》(Composition



列宁格勒的马利歌剧院

with Mona Lisa）的马列维奇（Malevich）画出《黑色广场》（Black Square），其涵义是要抹煞过去的一切；罗德申科（Rodchenko）以圆圈与直线为出发点，推出作品《建构》（Constructions）；摄影方面则有刚发现的摄影蒙太奇技术，以及动画影片（或称“电影”），以爱森斯坦（Eisenstein）为重要人物；最后，同样重要的是梅耶霍德（Meyerhold）的剧场，它成为前卫技术的荟萃之处。肖斯塔科维奇受到20年代晚期这些思潮与艺术活动很大的影响，而他也与同代艺术工作者一样抱着破除传统的态度。他在音乐学院进修时的老师完全无法理解他当时所谱写的东西。

斯大林掌权后，马上就遏止了这种“没有内容的艺术”，而以“社会主义现实主义”（Socialist Realism）的教条取而代之。它的要求之一便是苏维埃艺术必须反映现实，并专注于“伟大的”目标。苏维埃的交响曲现在成了一种历史使命，作曲者要赋予这种伟大的音乐形式新生命，因为在马克思主义理论家看来，这种音乐形式在西方资本主义社会中已越来越不可能有所精进了。贝多芬成为一位象征性的人物。肖斯塔科维奇和友人索雷亭斯基（Sollertinsky）探索过马勒（Mahler）与布鲁克纳（Bruckner）的交响曲，这是他能够胜任的挑战。在他经历了作曲生涯的第一次大挫败（导因是斯大林于1936年1月看了一场《梅钦斯克县的麦克白夫人》的演出）之后所谱写的第五交响曲中，这位作曲家证明自己有能力以一种创新而容易接受的“后马勒”风格来处理相互冲突的主题。他以

宏伟、史诗般简洁的音乐，轻而易举地成为贝多芬、马勒与柴可夫斯基的承继者。这部作品让他稳稳地走在获得国际声誉的路上。在他“英雄”式的交响曲中，肖斯塔科维奇致力于表现这种新意识，还采用了黑格尔（Hegel）与马克思的社会—历史法则。从第四交响曲开始（他撤回此曲长达25年），他的作品蕴含着哲学理念，例如对立面的确认，以及正反合的辩证法。同时，他的音乐并不冰冷抽象，他奋力表现纷然杂陈的生命。人始终居于他的作品的中心。

第二次世界大战（在苏联称为“伟大的卫国战争”）期间，肖斯塔科维奇成为苏联乐界的代言人，这个国家再一次遭受残酷的损失与破坏，不过有人说这次灾难与斯大林的整肃比起来根本微不足道。肖斯塔科维奇的《战争》交响曲（尤其是第七与第八）直接表达出参战人民的精神；但它或许也是对邪恶势力的反复思索，所有在斯大林政权下受苦受难的人都知道希特勒以外的邪恶势力何在。的确，如果我们相信弗尔科夫的话，那么第七交响曲远在纳粹围攻列宁格勒之前就已构思，用来反映斯大林的恐怖统治。第七交响曲题献给列宁格勒，它象征了这座城市的英勇精神。列宁格勒从1941年8月8日到1944年1月27日，被围了872天。成千上万的民众在这段期间死于饥饿与炮火的轰炸。第八交响曲也在此时写成，这又是一首规模宏伟的作品，充满了机械化战争的狰狞意象。它的终乐章与第七交响曲的终乐章非常不同，最后挣来的平静却笼罩着一股失落与绝望。它因此在苏联

政府阶层中引起争议。

战争一结束，斯大林的高压统治又故态复萌，而在1948年由日丹诺夫（Zhdanov）主持的一次党员大会上，肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫与其他音乐家受到更多的责难。第八与第九交响曲都未能取悦党，因此，肖斯塔科维奇聪明地撤回他的下一首交响曲（此时他只为自己的书桌抽屉认真谱曲），乖乖地转而谱写电影配乐。

斯大林死后，人民才又可以自由地呼吸。1953年12月17日，肖斯塔科维奇发表了期待已久的第十交响曲，这是他至此个人味道最浓的一首公开作品，其进程由黑暗而至光明，由忧心的沉郁而至个人的高昂精神，他似乎终于有可能写一个真正的快乐结尾了！在这首交响曲中，肖斯塔科维奇的姓名缩写字母DSCH可谓形成了招牌乐句。（DSCH这些字母乃取自这位作曲家名字的德文拼法D[mitri]Sch[ostakowitsch]，转换成相应的音名D、降E、C或B。）这首交响曲在作曲者的故乡列宁格勒首演，作为该市建城250周年庆典的压轴，正是非常合适。这首作品为它的时代发言，一如1942年的《列宁格勒》交响曲。

斯大林死后，这个国家逐渐进入文化解冻期，重新与西方接触、交换访问、谨慎地欢迎西方乐界的新潮流。不过在赫鲁晓夫（Khrushchev）反复无常的粗语鄙词中，文艺理论家始终无法完全确立自己的定位。“恢复”（rehabilitation）这个新词流行了起来，肖斯塔科维奇两首遭禁的作品——《梅钦斯克县的麦克白夫人》（此时更名为《卡特琳娜·伊斯梅洛娃》[Katerina Ismailova]）与第四

交响曲（作曲者于1936年自行撤回）现在又可以听到了。这些作品在国内外都带来惊人的冲击，更因它们曾经遭禁而增其震撼力。这两首作品都显示了它们经得起时间的考验。

随着解冻期的持续，在写了两首十月革命的纪念作品——第十一与第十二交响曲（分别完成于1957年和1961年）之后，肖斯塔科维奇与年轻诗人叶夫根尼·叶甫图申柯（Yevgeni Yevtushenko）合作，勇敢地表达了他的意见，这是他从1929年以来首度在交响曲中使用歌词。在他造访饱受战争蹂躏的德累斯顿之后所谱写的第八四重奏中，他直斥法西斯主义的邪恶；而现在他公开抨击俄国社会本身有同样的邪恶，挞伐反犹太主义为不爱国的思想，称许所谓“幽默”（Humour）运动所象征的不服从态度为人性化的表现，并且颂扬伽利略（Galileo）、莎士比亚、巴斯德（Pasteur）与托尔斯泰（Tolstoy）的立场，他们忠于真理，而置个人前途于度外。肖斯塔科维奇在这首交响曲中表现出浓厚的俄国风格，使它特别平易近人。它的首演获得热烈的欢迎，但却立刻遭到官方的敌视。肖斯塔科维奇利用这股自由气氛，在扮演“癫僧”（yurodivy：沙俄时期，假托神命，获准对统治者直言无讳的人）的行为上太过火。《李尔王》里的癫僧是肖斯塔科维奇最喜爱的角色之一，此剧1941年在列宁格勒上演时，他兴致勃勃地为这个角色的台词配上音乐。

从此以后，肖斯塔科维奇转向更为个人化的题材。他在交响曲之外本来就谱写了许多有个人告白意味的音



列宁格勒音乐学院——歌剧练习室

乐。弦乐四重奏(肖斯塔科维奇此时已经写了八首)变得更像日记，作曲者在其中表白了隐秘的个人思想。值得注意的是,第七与第九弦乐四重奏题献给家人,前者纪念他早逝的第一任妻子尼娜·瓦西里耶夫娜（Nina Vasilyevna)，后者献给他的第三任妻子伊莲娜·苏普林斯卡娅(Irena Suprinskaya)。这些四重奏倾全力揭露了古怪而复杂的性格，它简洁而庞大、内省而疯狂地外向、热情而冷酷,他还有几首极为个人化而“无关意识形态”的作品，如两首大提琴协奏曲。这些情绪模棱两可而晦涩迷离，然而都由一丝不苟的结构严整性、古典平衡感与延续性所控制，这正是肖斯塔科维奇一贯的作风。这位作曲家的耳朵正与圣彼得堡——彼得大帝以石头构筑的交响曲的建筑精神的体现——相契合。

这位作曲家渐入病弱的老年，他广受赞扬、举世闻名，虽然政府对他们这位国际闻名的天才作曲家感到骄傲，但是他却未能获得苏联文化机构的一致赞许。(具有讽刺意味的是，肖斯塔科维奇惟一的竞争对手——普罗科菲耶夫——与斯大林同一天逝世。)他的表达变得更晦暗，漫溢着死亡的意象。晚期四重奏中充满恐怖与个人的疏离，尤其是第十三与第十五；第十四交响曲阴森森地盛赞死亡的力量之庞大；中提琴奏鸣曲(他最后完成的作品)迈入了身后永恒之旅；还有同样重要的、他最后完成的一首交响曲(其中大致回顾了他以往的成就)清楚地意识到死亡的迫近——就像他之前的马勒在晚期所作的晦暗的三部曲，这些音乐都是一个不得不面对生命终点的人的自我表白。这些活力充沛而技巧稳健的作品中没有英雄，也没有自怜，而是蕴藏着一种能力，反映并断然记录下我们无可规避的共同命运。这些作品中甚至也有幽默，因为肖斯塔科维奇也能以手执镰刀的死神来开玩笑。他在第二大提琴协奏曲中已经这么做过，这首作品没有为这个悲惨的世界提供虚幻的慰藉。在所有这些晚期作品中，除了无所不在的送葬进行曲动机之外，李斯特和19世纪浪漫主义者所喜爱的中古世纪意象——骷髅之舞(danse macabre)、死亡之舞(Totentanz)——也一再出现；肖斯塔科维奇从年轻时起就深深着迷于此，并在他早期反传统的钢琴作品《格言》(Aphorisms)中已使用过。

当死期日近时，倒是有一件值得安慰的事——那就是他的作品。它们会留存身后，为他与他的时代发言。肖

斯塔科维奇的艺术逐渐染上了一种墓志铭的气息。在《米开朗基罗诗歌组曲》(Suite on Verses of Michelangelo)的最后一首歌曲中，肖斯塔科维奇在短笛吹奏的舞曲伴奏下 (这是童稚般的不朽象征)，借着这位文艺复兴时期的诗人之口说话：

我仿佛已死去，但这个世界可以让人感到安慰的是，我与成千上万的人一同长驻于慈爱者的心中。

肖斯塔科维奇的确如此。如同戈雅(Goya)、狄更斯、托尔斯泰与帕斯捷尔纳克，他既代表他的时代，也代表所有的时代。自马勒以降的20世纪作曲家中，他的作品(尤



列宁格勒的格林卡音乐厅(Glinka Concert Hall)

其是中期的交响曲，第五到十三）在发前人所未见的理想主义与宽厚情怀这两方面最堪与贝多芬并列。和贝多芬一样，他也谱写了最后几首四重奏作为证言。苏维埃社会与政治从旁造就了肖斯塔科维奇的现象，把他定位成一位必须与苏维埃控制搏斗的艺术家；但是他独特的创作性格、充满人情味的风格，则受他父母之赐，因此他曾经在一次正式演讲时表示“他身上一切好的地方”，都要归功于父母。

当沙皇治下的俄罗斯第一次受到震荡时，肖斯塔科维奇的父母大约 30 出头，和长女玛露莎（Marusia）住在圣彼得堡（St. Petersburg）的波多斯卡娅街（Podolskaya）2 号。1905 年是这位作曲家一生的开场白。

2

1905年及其余波

我们家里一直在讨论1905年的革命……这些故事深深地影响了我的想像。等我年纪稍长，我读了很多关于这次革命的始末。

——肖斯塔科维奇在《见证》(Testimony)中告诉弗尔科夫

尼古拉二世在1894年10月登基为俄国沙皇，却发现他困于自己控制不了的社会与政治势力中：他继承了革命运动。列昂·托洛茨基(Leon Trotsky)以令人称道的简洁在短短一段文字里涵盖了50年的历史，描述了俄国以闪电般的速度迈向解放之途的历程：

俄国的政治发展从18世纪中叶开始，是以十年为单位来计算的。在克里米亚战争之后的19世纪60年代是启蒙的年代，这便是我们浓缩的18世纪。在接下来的十

年里，知识分子已经开始从启蒙理论中得出实际可行的结论。这十年以走入人民的革命宣传开始，而以恐怖主义结束。19世纪70年代在历史上代表了“人民意志”(the people's will)。那一代的精英都毁于战事中。敌人守住了阵营。紧接着的十年是一段衰败、幻想破灭与思想悲观，以及宗教与道德之探索——这便是19世纪90年代。然而，资本主义的势力假托反动之名盲目地扩张。19世纪80年代带来了罢工与马克思主义的理想。这股新浪潮在新世纪的第一个十年里达到巅峰——这就是1905年。

1905年——在这位作曲家出生的前一年——以一场大屠杀开启了厄兆，它粉碎了和平解决帝俄问题的任何希望。

1月9日，(俄历：苏联政府于1918年1月底开始采用新历[格里高利历]，于是结束了沙皇统治下俄罗斯与西方世界之间始终存在的13天差距。因此1905年1月9日在俄罗斯以外的地区是1月22日。)即所谓的“血腥星期日”(Bloody Sunday)，是人民与独裁帝制之间第一次、也是最戏剧化的一次冲突，最后以在莫斯科的血腥镇压收场。那天，加朋神父(Father Gapon，他是人民与政府之间的沟通者)领着一群工人及家属上圣彼得堡的街头游行，向住在冬宫(Winter Palace)里的沙皇请命。这份陈情书语带敬意但措词坚定，要求改善工作状况与改革政府。不过尼古拉二世那天并不在宫里。但是，他已下令警察与军队严格处理任何违法犯纪的行动，于是圣彼得堡



1905年，加朋神父领导人民向沙皇请愿



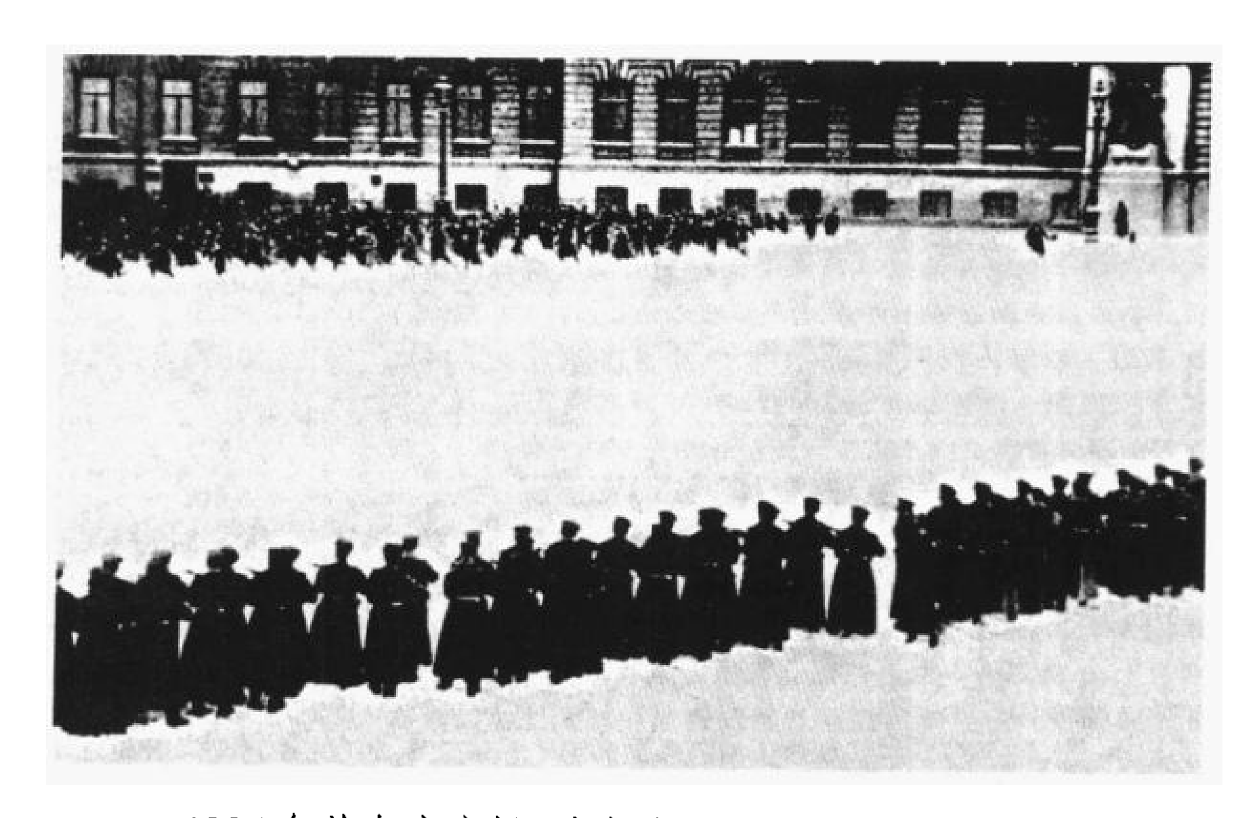
圣彼得堡街头的群众，摄于1905年

的一切都失去了控制。

最悲惨的事件发生在皇宫广场上。鲍里斯·帕斯捷尔纳克(Boris Pasternak)以诗人对气氛的特殊感受，以一系列生动的、不相连贯的意象来描述此事与一些先前的事件，它们像爱森斯坦影片中的摄影蒙太奇一般，深烙在人们的心灵之中。

在肖斯塔科维奇的第十一交响曲（它在这次大屠杀之后半世纪写成)中，声音也同样生动地描绘了这场象征性的戏剧。那覆雪的空旷的皇宫广场是这出悲剧的舞台：军号、战鼓与工人的歌声交织出充满阴郁张力的气氛。现在，帕斯捷尔纳克笔下的“一条壮观的人河暗鸣着雷声”，以坚决的姿态降临，他们一面前进，一面对他们仍然愿意信任的沙皇唱着祷歌。

哦，沙皇，我们的小父王，
看一看您四周；

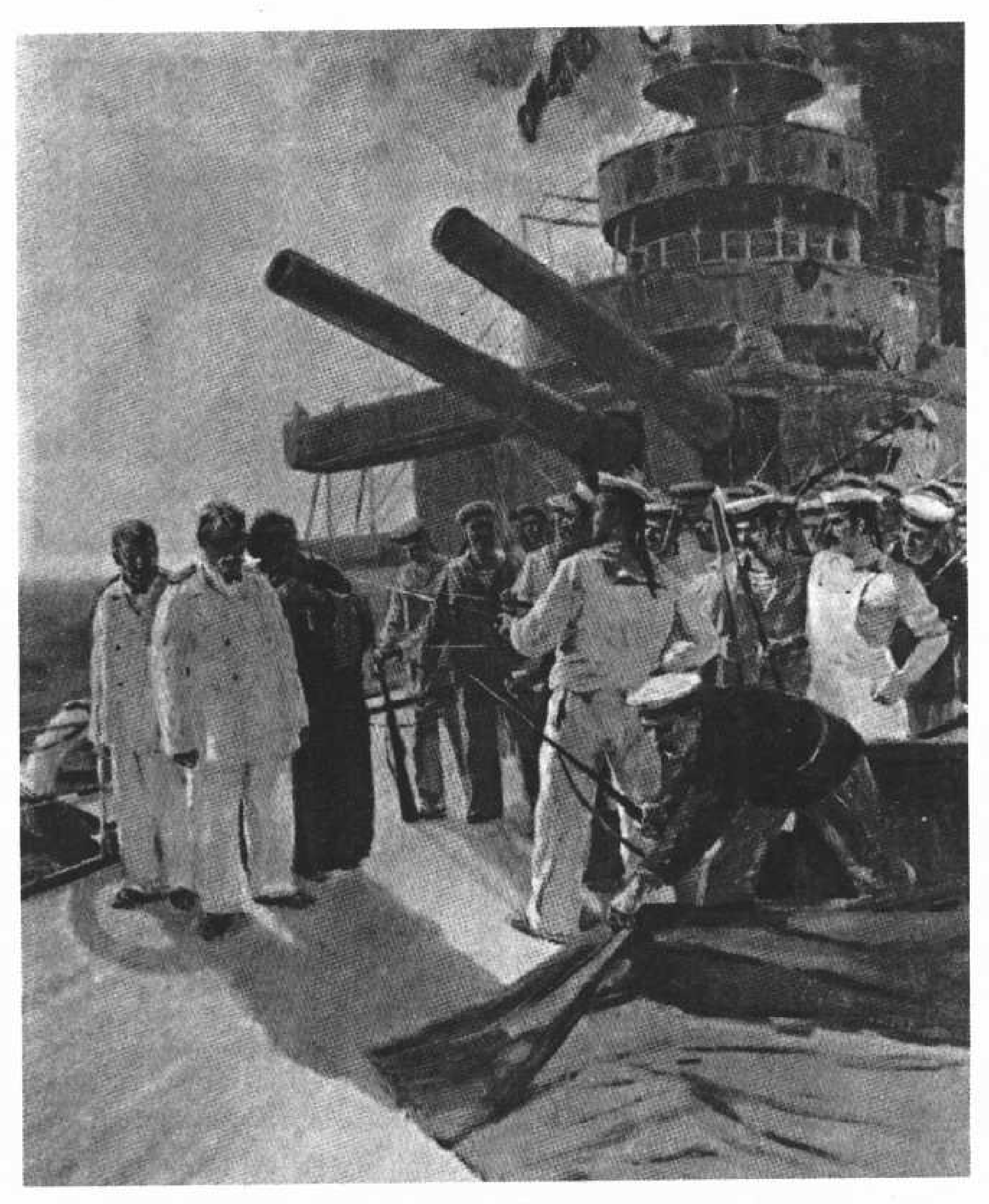


1905 年的皇宫广场，沙皇的军队向工人开火射击

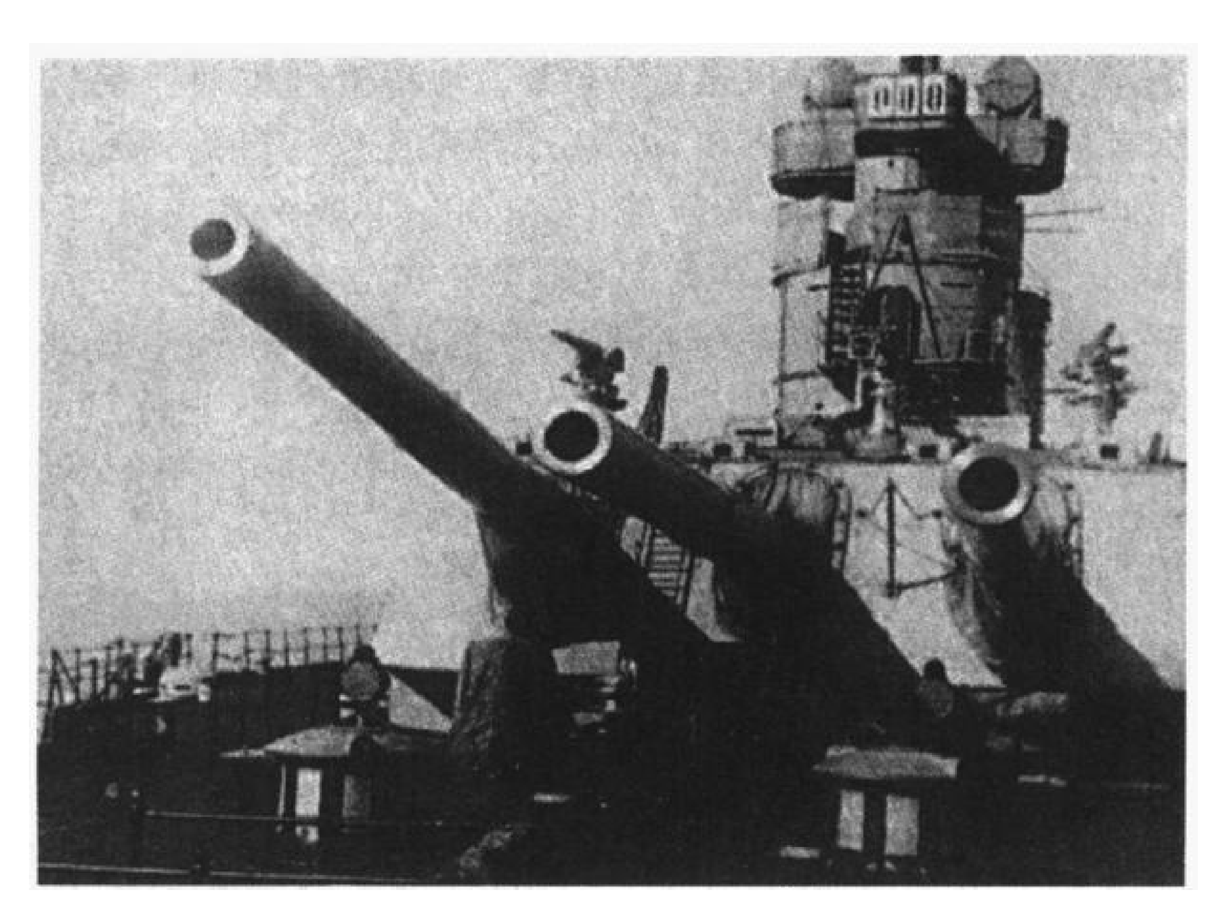
沙皇的侍仆使我们的生活无以为继，
我们无力抵抗他们……

向沙皇唱的祷歌愈来愈坚定，愈来愈激动。在通往皇宫广场的路上已有人开枪射击，但人民是不容易驱散的。他们在皇宫广场上与禁卫军对峙，气氛凝滞肃杀。枪声划破长空，群众随着受害者倒下而四处逃窜。我们听到绝望的哭喊与呻吟、喧嚣的惊慌，军队在硝烟乱尘中无情地掌握了局势。突然间一切静了下来，但是我们回味这个景象，这种寂静是令人麻木的恐惧。戕害俄国人民的一场恐怖、无可挽回的罪行已经犯下。

肖斯塔科维奇对 1905 年的事件所作的音乐记录是



“波将金”号战舰，这是多若柯夫(K. G. Dorokhov)根据兵变所作的油画，绘于1905年



“波将金”号战舰，“其壮观的几何美感使它与众不同，这是一艘威力强大的战舰……”取自爱森斯坦1925年“构成主义”电影的一幕

一首革命的送葬歌曲《你如受害者倒下》(You Fell as Victims)。放逐于苏黎世(Zürich)的列宁及其同志在听到“血腥星期日”消息时，唱的就是这首歌。列宁的遗孀叙述了他们是怎么听到这个消息的：

1月9日事件的消息在次日清晨传到日内瓦。弗拉基米尔·伊里奇(Vladimir Ilyich)和我正要上图书馆和卢那察尔斯基夫妇碰面，他们正在路上。我记得卢那察尔斯基太太安·亚历山德诺夫娜(Anne Alexandrovna)的样

子,她激动得说不出话来,只能无助地挥着她的暖手筒。所有的布尔什维克人(Bolshevik)听到圣彼得堡的消息之后便自动聚集在雷佩辛斯基(Lepeshinsky)的移民餐厅,我们就是到这个地方。我们相聚在一起。到那儿的人几乎不说半句话,他们是如此地激动。他们绷着脸,唱着革命的送葬进行曲。大伙心里想的都是革命已经开始,人民对沙皇的信任已破灭,“暴政必亡,人民必胜。伟大、有力而自由”的时刻已经在望。

“血腥星期日”是燎原的星火。当时,俄国正与日本交战,这是沙皇打的一场没有实质爱国意义的战争。士兵与水手对这场战争的领导心生不满,煽动着国内动乱的火焰,尤其是群聚在城市里的大批工人逐渐失去耐心。他们的政治意识透过苏维埃而觉醒。5 月,海军在日本对马(Tsushima)一役中遭到重挫,俄国舰队的水手再也无心恋战。于是爆发叛乱,其中最能引起一般大众想像力的事件发生在“波将金”(Potemkin)号战舰上,全体船员起而反抗军官,皇室下令其他战舰予以拦截,但它仍安然航行在海上。日、俄于 9 月签订《朴次茅斯条约》(Portsmouth Treaty)。到了 10 月,整个国家已经因罢工而告瘫痪:工人、革命志士与年轻知识分子之间不曾有过如此有力的团结。自由派的知识分子十分同情这些人的行动,而肖斯塔科维奇的家庭就是属于这个阶层。作曲家自言,他们家有“民粹主义”(Narodnik)的倾向。

沙皇和他能干的首相魏德伯爵(Count De Witte,他



圣彼得堡大学河堤上的学生示威,时为 1905 年

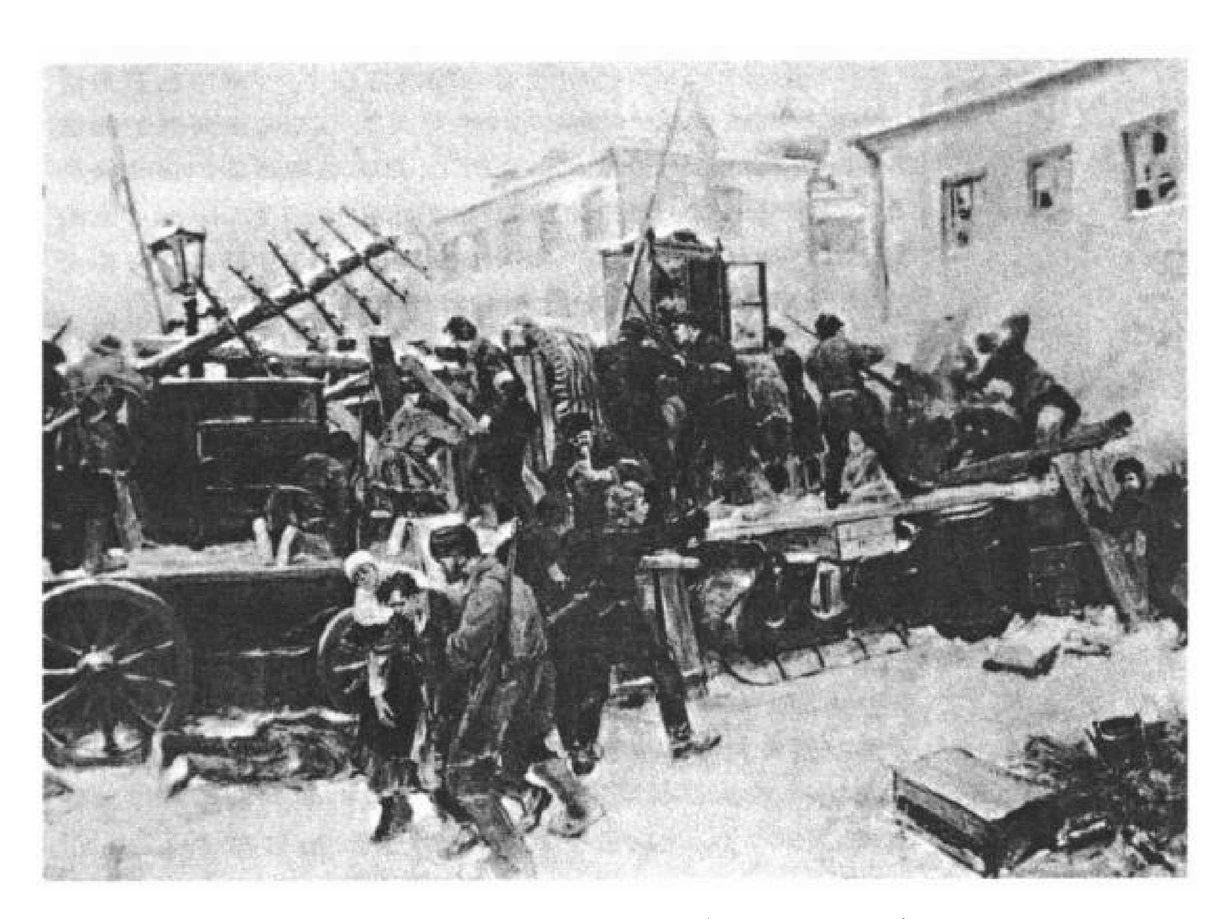
在磋商和平协定之后刚晋爵)紧急商量之后,不得不斟酌一下他那风雨飘摇的政权。他写信给母亲的时候，提到魏德摆在他面前的选择：

任命一位有冲劲的军方人士，并倾全力来镇压叛乱。这会给我们一个喘息的空间,然后,我们在几个月之内必须动武。不过这表示将会血流成河，而且最后会回到目前的状态……

不然就是：

赋予人民以公民权——言论自由、出版与集会结社自由，以及个人的不可侵犯权；除此之外，并开始将每一项法令议案呈交国会，这在实质上相当于一部宪法。魏德极力拥护此举。他说，虽然这个做法会冒一些险，但却是此刻惟一可行的办法了。

沙皇被迫采取“这个可怕的决定”。他在10月17日(俄历)签署了所谓的《十月宣言》，原则上同意将权力交给俄国人民。这份文件宣告尼古拉二世已经命令政府：



莫斯科的防御工事。弗拉迪米诺夫（Vladimirov）的作品，绘于1905年

一、赋予人民基本的公民自由；

二、立刻承认目前无选举权的阶级都有参与国会的权利；

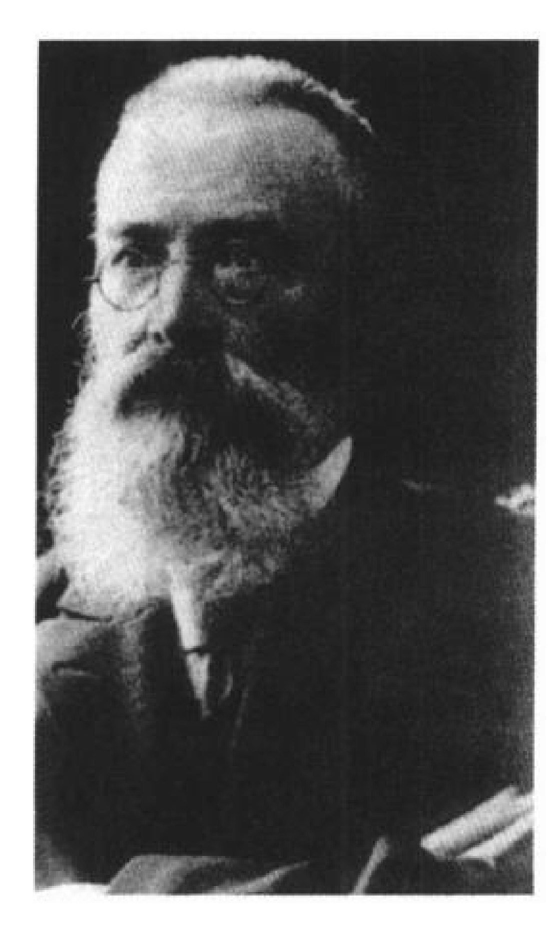
三、未经国会同意的法律皆不具效力，此条不可违背。

我们呼吁俄国所有的忠心子民……切记他们对祖国的责任，协助遏制这些前所未见的动乱，并与我们共同努力，恢复故土的和平与宁静。

于是，如托洛茨基所言："革命旗开得胜，它本身虽不是全面的，但却带来无限的希望。"当10月罢工正如火如荼之时，托洛茨基已经抵达圣彼得堡，参加圣彼得堡工人苏维埃(St. Petersburg Soviet of Workers)在《十月宣言》发布四天前召开的第一次会议。他写道：

宣言颁布之后的第二天，成千上万的群众站在圣彼得堡大学前，因初尝胜利而欢腾。我从阳台上对他们喊话，告诉他们不要信任一个不完全的胜利，敌人是顽固的，而且前头还有陷阱；我将沙皇的宣言撕成碎片，随风飘散。然而，此类的政治警惕只能搔到群众意识的表面。群众需要重大事件的教训。

社会革命逐渐失去冲劲，现在沙皇重获控制权只是迟早的问题而已，这要感谢陆军与警察处理了1905年叛乱最后一次的痛苦抽搐——莫斯科的一次工人起义遭到



里姆斯基-科萨科夫最后的肖像之一。肖斯塔科维奇的老师斯坦堡是这位大师的入室子弟，并且娶了里姆斯基-科萨科夫的女儿

无情的镇压。文明世界对于这次发生于12月的群众屠杀与报复行动大为震惊。肖斯塔科维奇的姨妈娜杰叶塔当时正在莫斯科照顾伤者，所以她可以在1917年将莫斯科革命志士的英勇事迹讲给她11岁的外甥听。

他们架起笨重的路障，并以左轮手枪自卫，对抗架设在教堂钟塔里的机关枪……

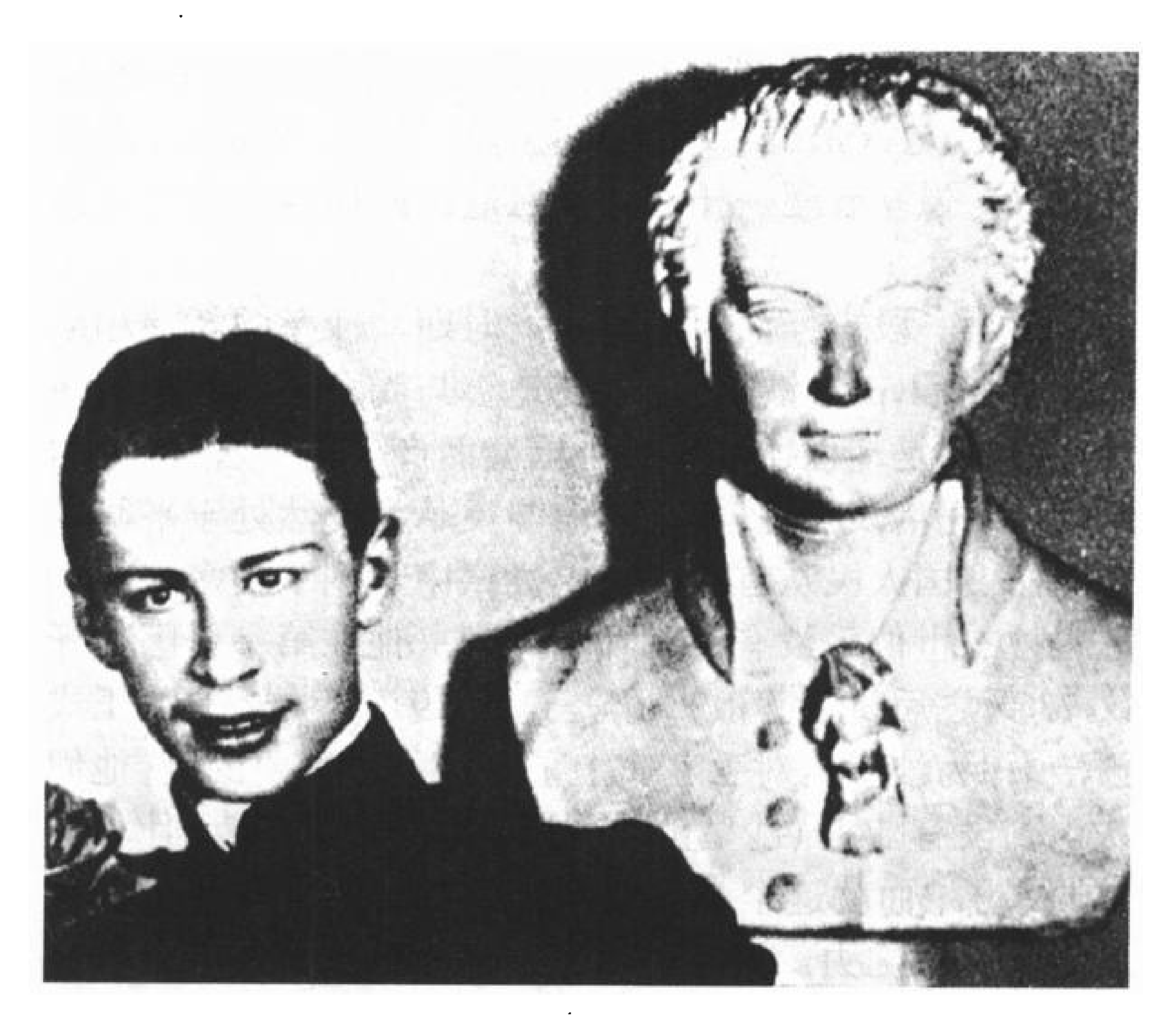
囚犯未经审判即遭处决；房屋与工厂遭炸毁；饱受惊吓的民众受到如被征服的敌军一般的待遇。政府对军事的胜利还不满足，又派士兵进入莫斯科进行了一次扫荡。最高当局下了“不俘虏，不留情”的指示，照办无误。

同一个月——在12月3日(俄历)，圣彼得堡工人苏维埃及其领导人遭逮捕入狱。托洛茨基与同谋先被送到克雷斯提监狱(Kresty Prison)，然后押解到彼得-保罗堡垒(Peter-Paul Fortress)，最后送到拘留所(House of Pre-

liminary Detention)。他们在圣彼得堡的审判将于 1906 年 9 月举行，这正是德米特里诞生的那个月。判决是：剥夺公民权，强制放逐。托洛茨基在遣送西伯西亚的途中逃脱。

这是一段古怪而充满矛盾的时期。沙皇的新首相斯托雷平(Stolypin)铁腕执法，受迫害与受压制者的家属怀恨在心，但是却也通过第一个国会而产生了“政治生活的激荡”。托洛茨基写道，“革命与反革命仍然处于平衡状态”，而俄国人民从首度争权的尝试中学到了很多东西。尼古拉二世似乎没有学到什么教训（他在第一任国会开议 73 天之后将之解散），但是这次 1917 年革命的“正式预演”却为沙皇的对手着实上了一课。最重要的是，他们认识到没有陆军(沙皇依然可以依赖之)的支持，什么事也成不了；而就这个观点而言，历史将以 1914 年的战争助他们一臂之力。不过，要号召庞大的俄罗斯农民的响应仍然是个问题。斯托雷平聪明地将公有土地卖给农民，让沙皇占了上风。革命分子认为这个政策严重威胁到他们，使他们必须把重心放在城里的工厂劳工身上。不过斯托雷平在 1911 年遭枪击身亡，而革命运动(在俄国国内与国外)在逐渐废弛而腐败的政局下死灰复燃。

对肖斯塔科维奇的父母来说，日子还是照旧地过着，音乐是他们家庭生活中非常重要的一部分，一如它在这个首都中的地位。里姆斯基 - 科萨科夫(Rimsky-Korsakov)因为他的歌剧《不朽的卡谢》(Kaschei the Immortal)于 1905 年 3 月演出，而成为革命学生的崇拜人



普罗科菲耶夫留影于圣彼得堡音乐学院，时为1908年。“他丰润而年轻的声音最早于世纪之初响起，它在之后几年的多事之秋的混乱嘈杂中始终清晰可辨。”

物，之后就被革除了音乐学院院长的职位，由格拉祖诺夫在12月继任，但他的条件是里姆斯基－科萨科夫要在音乐学院复职。里姆斯基－科萨科夫门下一个杰出的弟子，名为伊戈尔·斯特拉文斯基（Igor Stravinsky），不久之后，他就写出了他的第一交响曲，题献给恩师。另外一名年轻的独特人物谢尔盖·普罗科菲耶夫（Sergei

Prokofiev）正在音乐学院就读，对和声课感到很不耐烦。在圣彼得堡与西方世界（特别是巴黎）往来无阻的文化交流中，一位年轻的天才剧院经纪人谢尔盖·佳吉列夫（Sergei Diaghilev）突发奇想，在巴黎办了一次俄罗斯音乐节。他在他与亚历山大·班诺瓦（Alexander Benois）共创的杂志《艺术世界》（Mir Iskustva）中发表了"为艺术而艺术"的观点，因此而臭名昭著。在圣彼得堡可以听到欧洲的前卫音乐——雷格尔（Reger）、马勒、里夏德·施特劳斯（Richard Strauss）、勋伯格（Schoenberg）、德彪西（Debussy）、拉威尔（Ravel）。1905年在欧洲的重要首演包括维也纳的马勒的《亡儿之歌》（Kindertotenlieder）、巴黎的德彪西的《大海》（La Mer），以及德累斯顿的施特劳斯的《莎乐美》（Salome）。后来里姆斯基-科萨科夫1907年在巴黎听到德彪西的《佩莱阿斯与梅丽桑德》（Pélleas et Mélisande），这位俄国音乐大师曾经表示"不要再和这首音乐有瓜葛，以免我不情愿地喜欢上它"。而且，有意思的是，在所有的欧洲作曲家当中，只有德彪西的音乐一直和肖斯塔科维奇没什么相干。法国印象派的影响犹如雪泥鸿爪——其理由在后文将会显露出来。类似的原因也使得俄国本土的斯克里亚宾（Scriabin）——一位极受欢迎的人物——被后革命分子（Post-revolutionary）所忽视。不过我们现在所谈的是音乐与政治还能够各自发展的时代。德米特里·肖斯塔科维奇将在一个完全不同的情境下发展为成熟的作曲家。

3

圣彼得堡的童年
(1906 ~ 1917)

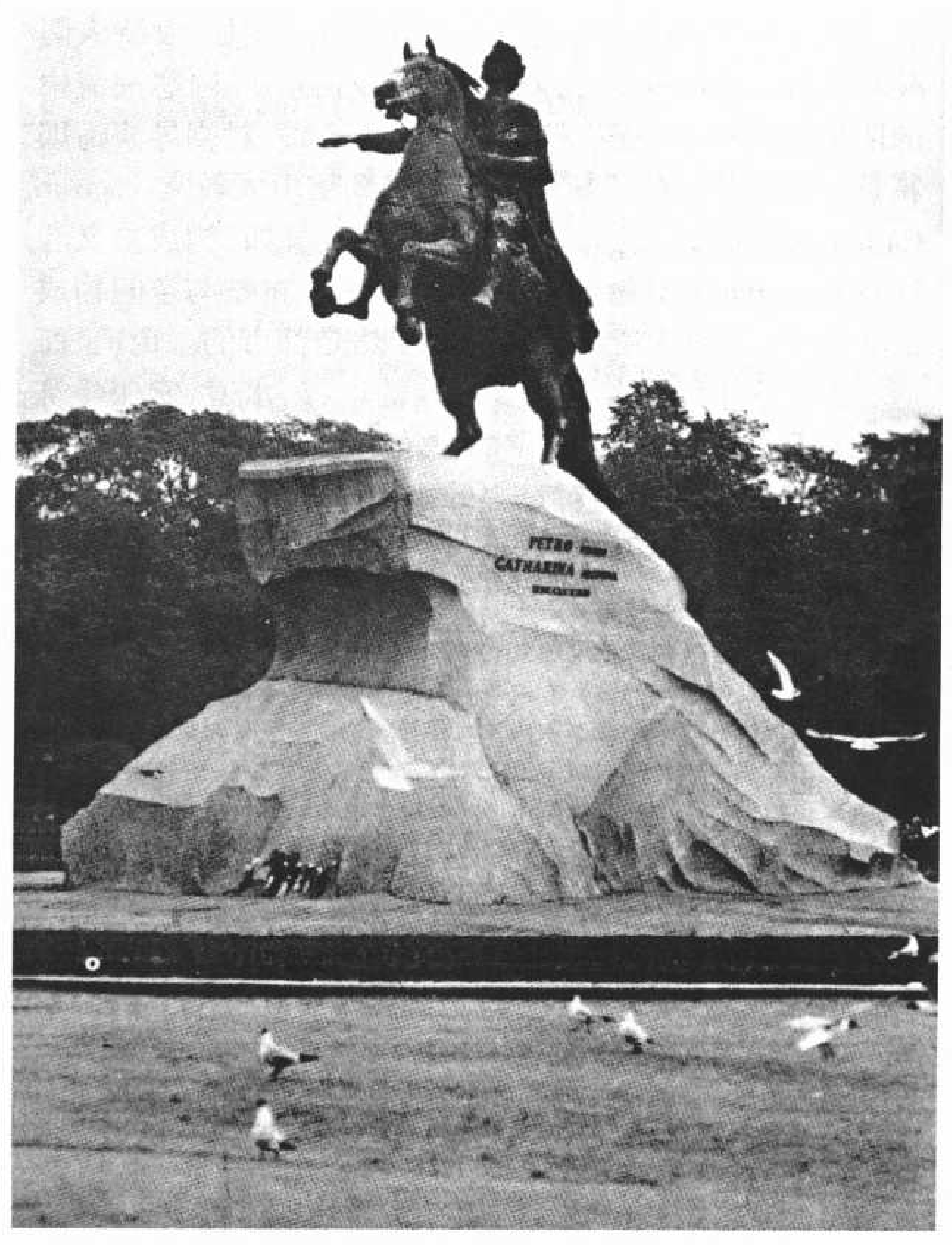
我爱你,彼得创建的城市,
我爱你肃穆和谐的景致,
聂瓦河(Neva)浩浩的水流
与那花岗岩岸,
城墙铁栏的纹饰,
透明的晨曦
与清寂夜晚里无月的微光。

——普希金(Pushkin)《青铜骑士》
(The Bronze Horseman)

帕斯捷尔纳克在《日瓦戈医生》(Dr. Zhivago)中写道:“都市是真正现代、当代艺术惟一的灵感来源……我们这个时代鲜活的语言是属于都市的。”德米特里·德米特里耶维奇·肖斯塔科维奇生长于当时俄罗斯的第一大城——圣彼得堡。他与当时其他的艺术创作者共同体

验了这个伟大都市的景象、声音与气氛。例如,女诗人阿赫玛托娃(Akhmatova),她自觉深系于这个“险恶潮流中的阴郁城市……安静、阴暗、严峻”;又如,戏剧导演梅耶霍德,他终其一生“梦想在列宁格勒喀山大教堂(Kazan Cathedral)前的广场上演出希腊悲剧”;又如,构成主义者(Constructivist)罗德申科,在他的海报、拼贴与空间构成的作品中,发前人所未见的灵感全然是都市的。街道、商店、剧院、桥梁、雕像、人群、壮观的市容、水道、宏伟建筑物的轮廓、白夜,一种视觉的建筑延续感衔接了过去,但这种延续感也和社会对过去的排拒相矛盾,这些皆是我们所关切的这位作曲家成长时的日常经历。

圣彼得堡是彼得大帝(Peter the Great)所建,他在17世纪初牺牲了数以百万计的人命建设了这个“西方之窗”(Window on the West)。此城建筑于一片沼泽上,地基所使用的花岗岩来自每一个到那儿居住与工作的人所缴纳的税。有人说一块石头就代表了一个工人的性命,因此它建筑上的严谨与雅致实是植根在人类的苦难上。普希金感受到这个都市气氛的双重性。在他的诗作《青铜骑士》中——这是关于1825年可怕的水灾的故事,这片沼泽的神祇奋力从沙皇铜像那儿夺回原本属于他们的东西。纳博科夫(Nabokov)认为普希金“注意到天空里诡异的惨绿色泽,以及沙皇青铜雕像的神秘能量,在宽阔街道与空旷广场的一片狂野洪水的背景下勒马不前”。19世纪的工业化迟迟来到俄国,而在工业化的过程中,原是一首和谐的岩石交响曲的城市就变得不那么吸引人,反而



青铜骑士像,这是纪念圣彼得堡的创建者彼得大帝的雕像

更邪恶复杂。"聂瓦河上的白雾被工厂烟囱的排气所染黑"，亚历山大·魏特（Alexander Werth）于1941年纳粹围城期间回忆这个都市的往昔时这么写道："普希金笔下清爽晴朗的冬日没有了，代之以陀斯妥耶夫斯基笔下阴森多雨的秋夜，以及布洛克（Blok）的圣彼得堡诗作中那幽暗的虚幻。"伊诺肯提·阿南斯基（Innokenti Annensky）在1909年去世之前，写下了悲剧性的预言——取自他的诗作《圣彼得堡》，其中他诉说了彼得大帝"受诅咒的错误……一个充满了死尸般黄水与黄雪的城市"。

但是，这位作家也给我们一个更为深情——甚至浪漫——的描述，这是第一次世界大战之前的圣彼得堡，也就是肖斯塔科维奇双亲那个时代以及他自己童年的圣彼得堡。

我爱圣彼得堡，以及夏日公园里上百岁的菩提树，以及彼得大帝的小房子，以及陈列着缺了鼻子的希腊男女众神的小径……还有聂瓦河宽阔的水流，而城堡那巍峨、优雅的塔尖在夏季的"白夜"里显出轮廓。我记得圣彼得堡的气味与声音；莫可法亚（Mokhovaia）铺木街道上疾驰马蹄的嗒嗒声，那是你早晨醒来之后听到的第一种声音；斯美奥诺夫斯卡娅（Simeonovskoya）拥挤的马车交通，马车夫……对他们的马和其他马车夫骂着脏话；而我也仍能闻到仲夏里修路工人的热焦油气味……

马勒在圣彼得堡排练他的第五交响曲时，曾经写信

给他的妻子,问她是否记得"俄国到处弥漫的那种奇特气味，甚至铁路也有，它是烧木烟味与俄国皮革的混合……"

肖斯塔科维奇并不曾为我们留下他个人对于自幼生长的圣彼得堡的叙述,不过我们很幸运地拥有一些19世纪晚期圣彼得堡的生动回忆，那是比肖斯塔科维奇童年的电车更早的时代，而叙述者则是伊戈尔·斯特拉文斯基，他以只有去国旅人才会有的心情热爱着自己童年与青年时代的故乡：

我记忆特别鲜明的是圣彼得堡的市街喧哗……首先留在我印象中的，是马车在鹅卵石或块木铺成的道路上嗒嗒行过的声音。这些马车只有少数是用橡胶车胎，这种轮子要贵一倍以上，因此整个城市都是包着铁皮的车轮吱吱嘎嘎的声音。我也记得马拉的有轨街车的声音，特别是当它们在我家附近拐弯时刮擦过铁轨，接着就挥鞭加速,好通过克鲁科夫运河桥(一些坡度大的桥有时得加马匹才上得去，城中很多地方都有提供这些马的驿站)。车轮声及马蹄声，车夫的吆喝声及马鞭的劈啪声，我最早的一些梦境必然曾为它们穿透;无论如何,它们是我童年对街道的最初记忆。(其后20年间出现的汽车及电车的喧噪声,就不怎么值得留念……)

城里白天最响亮的声音，是尼可斯基大教堂传来的阵阵钟声,以及彼得-保罗军营的午间号,它们是全城人的对时依据……

城市的气味也会令人怀念。以圣彼得堡来说，我主要记得的气味都和马车有关。它们有好闻的焦油、皮革以及马匹的味道。不过呢，最强烈的一种气味通常是来自马车夫身上……

城中弥漫的另一种气息，事实上整个俄罗斯都闻得到的，是马霍卡牌(Mahorka)烟草的味道。这烟草最早是由彼得大帝引进的。

我记得的圣彼得堡，是赭褐色的城市(尽管冬宫和安尼奇可夫宫等显眼的建筑是红色的)，而圣彼得堡的建筑样式及色调都是意大利式的，这还不仅是仿意大利式样，建筑师如夸伦基(Quarenghi)和拉斯特瑞利(Rastrelli)都亲自在此留下手笔。

意大利式的风格和技艺，存在于凯塞琳大帝时期的任何作品，随便什么建筑、雕塑或工艺品皆然。主要的一些宫殿，不仅设计上是意大利式样，连材料(大理石)都是意大利的。即使是圣彼得堡普普通通的建材（本地产的花岗岩或砖块)，外表也都敷以灰泥，染上意大利式的色彩。

我喜欢马林斯基剧院(Marinsky Theatre)。走进它蓝色及金色装潢的大厅，闻到浓重的香水味，对我有如踏进最神圣的殿堂。

圣彼得堡是个岛屿与河川遍布的城市。河川多半以“聂瓦”为名——大聂瓦河、小聂瓦河、大小聂瓦河、中聂瓦河。只是船只与港口的活动，在我记忆中并没那么鲜明，因为河水都在漫长的寒冬中结冰。

圣彼得堡也是个广场宏大而开敞的城市。城里的三月广场（Champs de Mars）很可以作为《彼得洛什卡》(Petrushka)的演出场景。

另一个吸引人的广场是干草市场，这里有数以百计的运货马车，为城中可观的马匹提供草料；到这里逛逛，有如到了乡间。不过我在圣彼得堡散起步来最起劲的是在涅夫斯基大道(Nevsky Prospect)，这是一条长三英里的宽敞大道，整条路充满生命与活力。这里有美丽的斯特洛加诺夫宫(Stroganov Palace，由拉斯特瑞利所建)、路德教会（虔信东正教的巴拉基列夫老是形容它像件倒挂的裤子)、喀山斯基大教堂（其半圆形排列的石柱是模仿罗马的圣彼得大教堂)、杜马(市政厅)、几百家店面云集的商贾市集、公众图书馆、剧院以及安尼奇可夫宫，这是沙皇亚历山大三世的行宫。涅夫斯基大道也是谈情说爱的最佳所在，入夜后这里都是风尘女郎，以及她们的主要顾客军官和学生。我1915年在莫格斯(Morges)收到列昂·巴克斯特(Leon Bakst)的一封信，信中写道："……你该记得……在俄罗斯美丽的白夜之下，浓妆艳抹的街头女郎向你叫道：'先生，赏根烟吧。'"

由于居民非常留意河流及其诸般变化，因此，这个城市的另一特征便是每年春天河里"流动的冰"——这个景象激发了斯特拉文斯基谱写《春之祭》(Rite of Spring)的灵感。时人尼古拉·马尔可（Nikolai Malko）对此一现象加以描述：

第一批冰循着惯常的程序:春季的阳光愈变愈暖,河上的冰变得深暗,在前后推挤之下隆起,发出的劈啪声甚是吓人,然后迸裂,突然间,整片冰原开始移动,其势莫能御。巨大的冰块缓缓向前推移,彼此挤轧,激撞河岸;几英里外都听得到冰块碎裂挤压的嘎嘎声。桥梁与码头上挤满人潮,欣赏这雄伟而无与伦比的景象,三四天内聂瓦河上全无冰迹。舰队司令的舰艇按例行驶至冬宫,航运就此正式揭开序幕。然后温暖、美丽、天晴的日子便降临列宁格勒,不过只维持了大约三周。一日早晨,一阵沉郁的雾霭突然笼罩了整个城市,霎时,一切都改变了。天气又转冷,雨雪自天而降。拉多加湖(Lake Ladoga)里的冰流进聂瓦河。它缓慢而慵懒地移动着,不像第一次是一整块冰,而是一块块、破碎的冰与会聚的冰堆。这样的景况大约持续了三天。整个城市开始咳嗽、打喷嚏。流行性感冒肆虐。不久前的欢乐情绪丝毫无存。然后,正如它骤然开始一样,这阵魔咒又结束了。空气清爽了起来,而且变得纯净,阳光真的暖和了。美丽的聂瓦河又变得流畅清澈。偶尔,沿着河岸还是会出现肮脏的厚冰块,但这只是被忽略而忘却的残迹罢了。

肖斯塔科维奇的父母于1900年来到圣彼得堡求学。母亲索菲亚·瓦西里耶夫娜·柯卡欧琳(Sofia Vasilyevna Kokaoulin)的父亲瓦西里是西伯利亚波代波(Bodaybo)的勒那(Lena)金矿的经理,负责矿场的运作。瓦西里夫妇就在这个偏远的地方带大六个孩子,他们处

事仁慈而体恤，因而深受矿工及家属的喜爱。瓦西里脑子里或许还是父权社会的那一套（他绝非革命的同情者），但他对于改进工人生活品质的先进观点（与年轻的托尔斯泰的想法极为相似）却赢得了人们的赞赏与尊敬。在1912年勒那金矿工人屠杀事件之后，肖斯塔科维奇家认为，要是瓦西里在，是绝对不可能发生这样的灾难的。索菲亚接受的是管理阶层富裕人家女儿的特权教育。她于1890年被送到沙皇尼古拉一世为贵族子女创办的伊尔库次克学院（Irkutsk Institute）。在这儿，教导的首要德行是敬畏上帝效忠王室。当尼古拉二世以皇太子的身份访问这个学校时，她前往谒见，并表演了一段选自格林卡（Glinka）《为沙皇效命》（A Life for the Czar）里的玛祖卡舞（Mazurka）。索菲亚是一位优秀的音乐家，钢琴造诣颇高，她的父亲1898年辞去波代波的职位，举家迁返俄国之后不久，她获准进入圣彼得堡音乐学院就读。与她同在圣彼得堡的还有妹妹娜杰叶塔（Nadejda）和弟弟亚夏（Jasha），娜杰叶塔就读于贝楚哲夫女子学院（Bestuzhev College for Women），聪颖的弟弟就读于圣彼得堡大学，并积极投入学生革命运动。

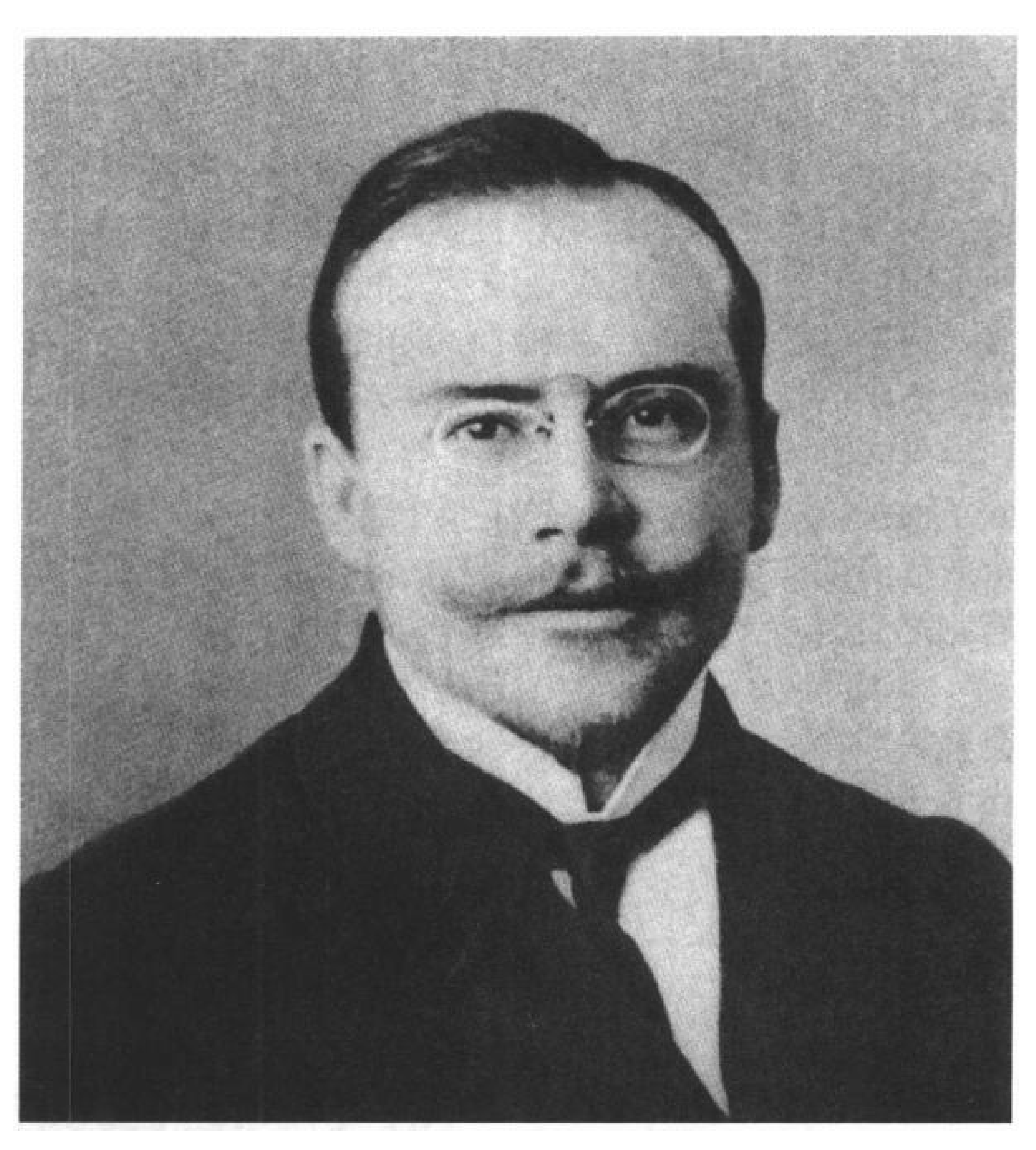
索菲亚在求学期间寄住在甘波耶夫（Gamboyev）家中，她在一次音乐聚会中认识了未来的丈夫德米特里·波勒斯拉弗维奇·肖斯塔科维奇（Dmitri Boleslavovich Shostakovich）。德米特里"高约5.5英尺，相当结实，头发淡褐色，留着薄髭，有一双深棕色的眼睛"，他是圣彼得堡大学生物系的学生，非常爱好音乐，而且人很风趣。他有

一副好歌喉，并且十分乐于和着索菲亚的钢琴伴奏，大方地演唱柴可夫斯基歌剧里的咏叹调，或者当时风行的抒情小调。德米特里的家庭也是来自西伯利亚，但却有着极为不同的政治流放背景。肖斯塔科维奇是波兰姓氏，而俄国与其控制下的殖民地波兰之间，关系一向紧张。德米特里的曾祖父曾经参加1830年的波兰叛乱行动，在华沙沦陷后遭到流放；德米特里的父亲曾活跃于1863～1864年间的起义，并曾因暗藏一名后来遭到绞刑的革命分子而被捕入狱。德米特里生长于纳林（Narim），这是一个放逐者的集中营，他的父亲是在1881年亚历山大二世遇刺之后，与其他嫌疑犯一起被送到纳林去的。

显而易见，这么个姓氏与这么个家庭背景应该不太会轻易获得有女儿以希孚（Chiffre）奖——这是在沙皇时代的俄国的社会地位的表征——毕业的父母的注意。但时代在变，而且，这个年轻人既有魅力，本身也无主张暴力革命的倾向。这对年轻人于1903年1月31日成婚，他们的第一个孩子——女儿玛露莎——于同年10月出生

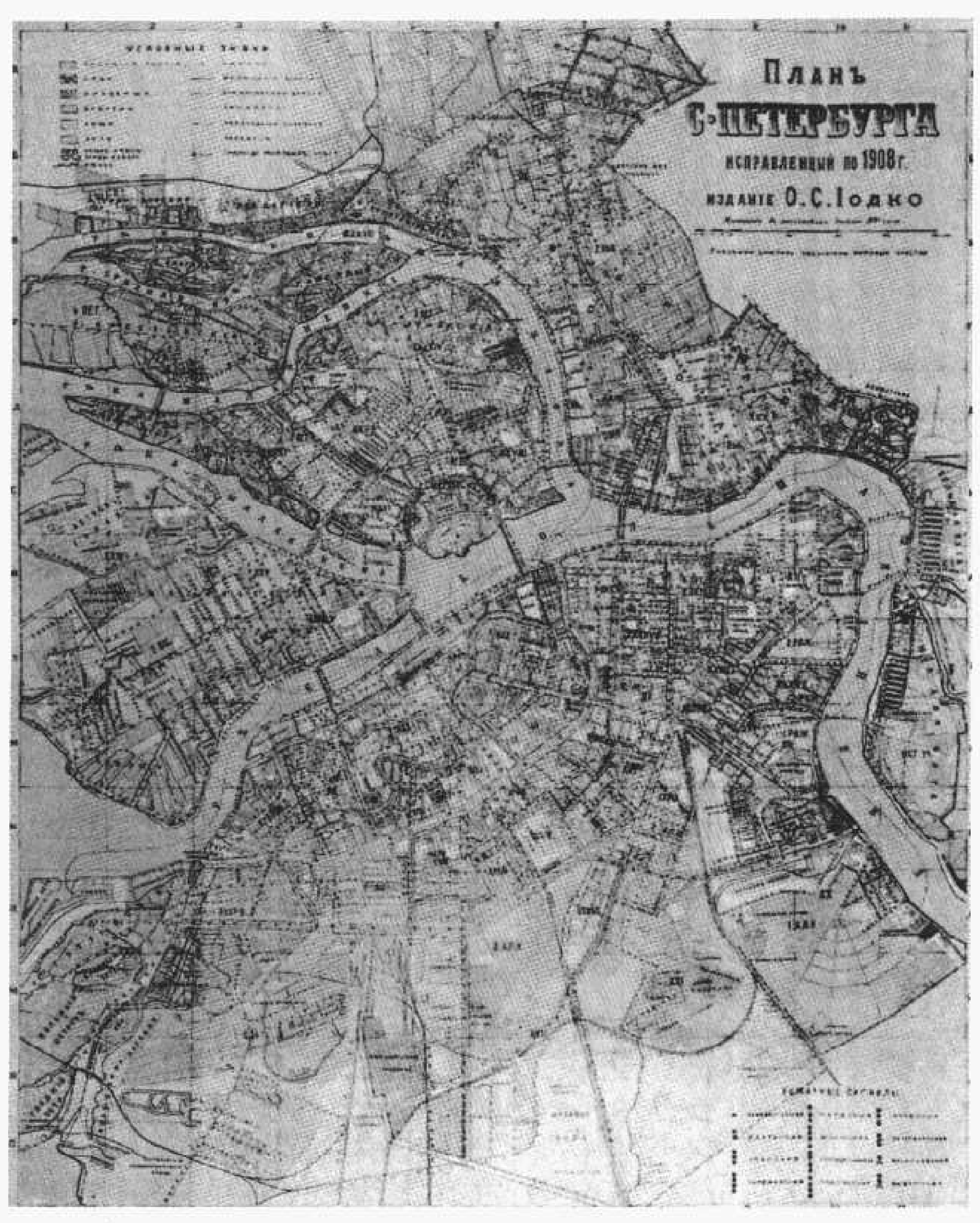


1912年勒那金矿大屠杀之后的工人示威

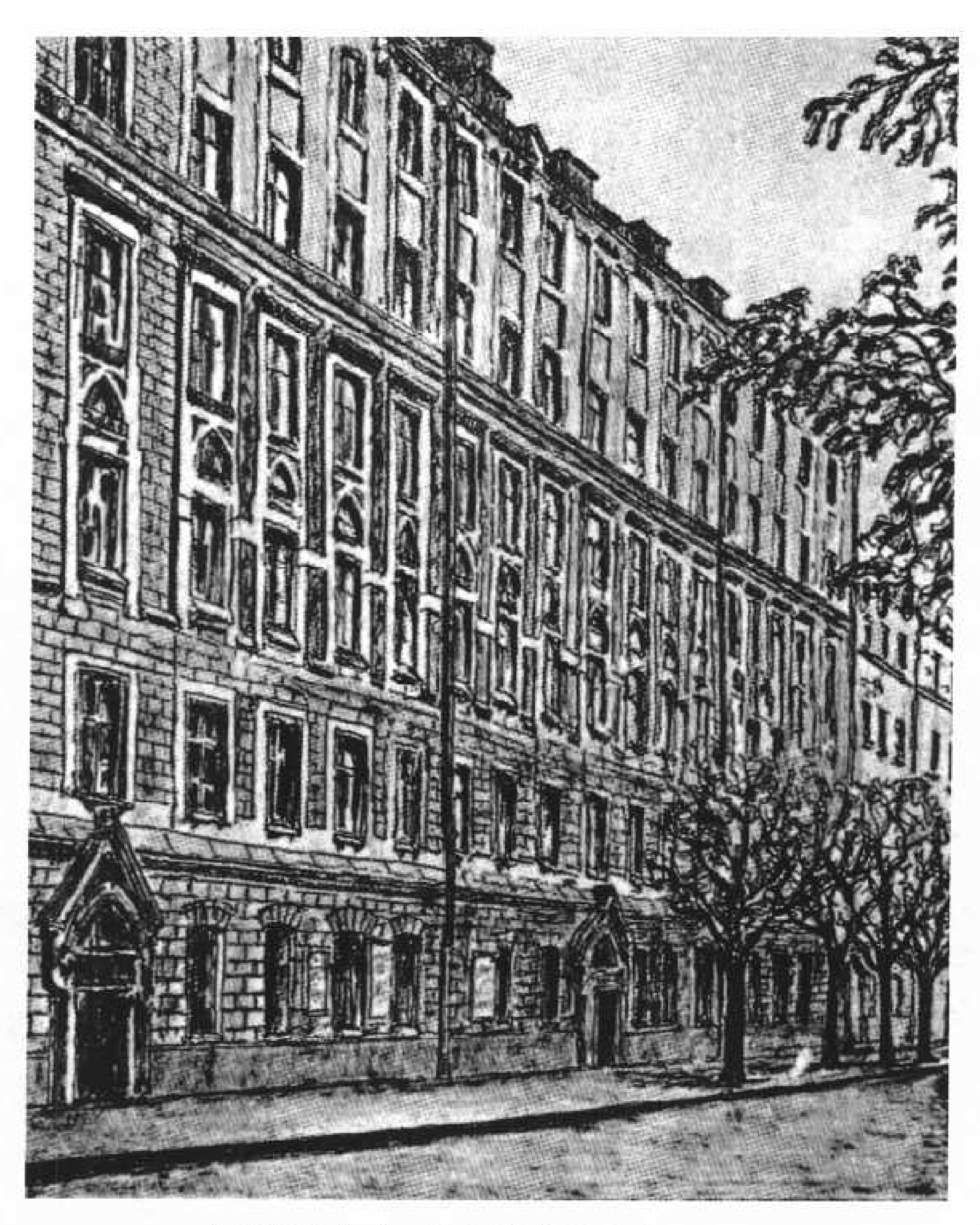


德米特里·波勒斯拉弗维奇·肖斯塔科维奇,他是作曲家的父亲

(第二个女儿卓雅[Zoya]诞生于1908年)。索菲亚结婚之后放弃了音乐学业，她的丈夫则在圣彼得堡的标准局谋得一个化学工程师的职位，与著名的俄国科学家德米特里·伊凡诺维奇·门捷列夫（Dmitri Ivanovich



圣彼得堡1908年的市街图,此时电车已经在这个都市中行驶



波多斯卡娅街，肖斯塔科维奇在此出生

Mendeleyev）共事，作曲家肖斯塔科维奇后来曾骄傲地忆起这件事情。他们在邻近标准局的波多斯卡娅街2号找


德米特里与姐姐玛露莎，摄于1907年

到一间公寓，他们惟一的儿子三年后在此出生。

小德米特里出生于1906年9月12日下午5点钟。然而，并没有他在襁褓时期即展现异常音乐才能的相关记录，虽然家里的乐声从他出生时起就萦绕在他耳中。作曲家本人很少回忆童年，据称他曾经表示："我的童年没什么特别的事件。"然而，某些事件的确深烙在他的记忆里。他最早的记忆之一是邻近公寓里的音乐之夜，一位工程师是狂热的业余大提琴手，常与朋友相聚演奏四重奏。"他们经常演奏莫扎特、贝多芬、鲍罗廷(Borodin)与柴可夫斯基的四重奏和三重奏。"肖斯塔科维奇说："我习惯到外头走廊坐上好几个钟头，这是聆听那些音乐的好方法。"有趣的是，1938年，肖斯塔科维奇在完成巨作第五交响曲之后，在他的第一首弦乐四重奏里尝试表达"童年的意象，它纯真、明朗，犹如春天的情愫"。或许弦乐器组合的声音在当时与他童年的记忆之间有着明显的关联。

他父亲的歌声对他童年时期音乐品味的形成也有一



肖斯塔科维奇的母亲索菲亚·瓦西里耶夫娜与三子女合影,时为1909年

定的影响。除了当时流行的吉普赛歌曲之外，年轻的德米特里通过他父亲的歌声熟悉了柴可夫斯基的歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》(Eugene Onegin)，他的父亲在家里唱起兰斯基（Lensky，兰斯基是柴可夫斯基歌剧中的主角之一）想必相当称职，而到歌剧院去欣赏这出歌剧，亲睹剧中绝妙的抒情角色，聆听迷人的管弦配器，体验悲悯的人性，这也是早期的另一个启发。“我早已熟记这部歌剧的大部分乐曲”，肖斯塔科维奇告诉他的传记作家友人拉宾诺维奇(Rabinovich)：

不过当我第一次听到这部歌剧由管弦乐团演奏时，我还是大为惊异。一个管弦乐的新世界在我面前展开，一个全新色彩的世界……

这位作曲家对柴可夫斯基的景仰持续到他成年的作曲生涯。多年后，他对柴可夫斯基的音乐有这样的评语：

在音乐理念的发展与管弦配器方面，他是无人能及的。我向他绝美的配器手法俯首，因为他通常不按一般的方式，在作品写好之后才配器，而是一开始就以管弦乐创作，也就是说，他以管弦乐团的角度来构思。每当我在作曲过程中遇到难题时，我总是可以通过研究柴可夫斯基的技巧而寻得解决之道。

观赏《叶甫盖尼·奥涅金》是年轻的德米特里在歌剧

院第二次值得一记的回忆。他5岁的时候,就曾经和两个姐妹一同被带去聆听里姆斯基-科萨科夫的神话歌剧《苏丹王》(Tsar Sultan),而就在这次经验之后,他于次日以他自己的版本,利用朗诵与歌唱的方式来娱乐家人。此类早熟才华的显现并非出于父母的逼迫,而他到8岁才开始跟母亲学钢琴。音乐是家居生活的一部分(他的大姐已经开始上钢琴课了),而且在他父母的眼中,音乐也是子女教养中的主要事项。如同所有具有创作音乐天赋的儿童一样,年幼的德米特里开始喜欢在钢琴上即兴演奏,演练新曲。他的姨妈娜杰叶塔记得他第一次为她弹奏的情形:

"这是个盖满雪的遥远村落。"——先是一阵快速的音群,然后开始了一段曲调,伴随着他的解说——"月光照在空旷的路上,那里有间亮着烛光的小屋。"米提亚(Mitya:德米特里的小名)弹着他的曲调,然后,调皮地抬头盯着他的姨妈,蓦地敲了一个高音键,并说:"有人在窗口偷看。"

当然,在鼓励以创造性而非以现成品娱乐的童年里,这也不是什么值得大书特书的事。孩子们显然很喜爱即兴设计自家的娱乐,而幼年的德米特里特别喜爱舞蹈与舞台娱乐。书籍、剧场和音乐都是肖斯塔科维奇成长的文化背景之一。这位年轻的作曲家在9岁的时候就开始根据普希金的《茨冈》(The Gypsies)谱写了他的第一部歌

剧，足见他文化涵养之早熟。

肖斯塔科维奇首度尝试作曲，虽然他父母对这个举动采取冷淡甚至存疑的态度，但是时间一长，他投入作曲的程度，显然也不下于花在钢琴上的时间。他不久就视之为自己的职业了。

1914年，德俄爆发战事，不过这个家庭的运道却愈来愈好。老德米特里在一家名为普罗梅（Promet）的军火公司谋得商务经理的职位。他们现在快乐地住在尼古拉耶夫斯卡娅街（Nikolaevskaya）上，而全家又从原来的16号公寓搬进了对街9号五楼的一幢新公寓。他们拥有一幢乡间别墅与两辆汽车。圣彼得堡现在又因高昂的反德情绪而改名为彼得格勒，当时它还是个只有2000辆汽车的都市。战争几乎未曾影响到这个帝国首都，它仍然散发出大战前的华丽与光彩。遥远的前线损失惨重，不断传来令人不安的消息：缺乏装备、食物与弹药，而且因为领导无能，白白牺牲了许多生命。然而，彼得格勒的社交与艺术生活无视于此，亦不顾愈来愈多的难民与军人医院，还是一如既往地丰盛和刺激。社会名流还是出现在亚历山德林卡（Alexandrinka）剧院与马林斯基剧院。梅耶霍德正在制作萧伯纳（Robert Shaw）的《皮格马利翁》（Pyamalion）以及王尔德（Wilde）的《道林·格雷的画像》（Picture of Dorian Gray）；里姆斯基－科萨科夫、穆索尔斯基、鲍罗廷和柴可夫斯基（尤其是《黑桃皇后》[Queen of Spades]和《叶甫盖尼·奥涅金》）的歌剧都在狂热的观众面前上演；宫廷乐团演奏的交响音乐会则是固定的节目

(不过有德国名字的作曲家都从曲目中除名了)。亚历山大·魏特(Alexander Werth)写道:“不过,战争期间彼得



作曲家斯克里亚宾,摄于1914年。他的音乐在圣彼得堡掀起过一阵风潮

格勒的乐界真正狂热的对象是斯克里亚宾。我们年轻人当时认为他是个超级贝多芬；而当我们听到库塞维茨基(Kussevitsky)指挥《狂喜之诗》(poème de 1'Extase)时，我们以为自己正亲身经历音乐史上最伟大的事件之一。”

俄德之战是对沙皇政府致命的一击。1914年爆发的战争引起了第一波高昂的爱国情绪，暂时转移了民众对国内形势的注意力;但是随着战事的持续,政府与人民之间的空隙变成巨大的鸿沟。到了1917年初,局势急转直下，人民的幻想已经彻底破灭。布尔什维克是惟一反对战争的政党，由流亡瑞士的列宁所领导。不具实权的国会(Duma)继续进行毫无成效的争论。皇室成为丑闻与憎恶的对象,拉斯普丁(Rasputin)对皇后以及宫内人士的催眠式影响是沙皇尼古拉二世腐败与怠惰的政权被蔑视的象征。

除了富人之外,每个人都感受到持久战的压力:由于饥馑遍野,加上军队无意尽职、装备拙劣而且管理不善,民众从1905年以来,即未曾对沙皇政权恢复信任,他们心中的怨愤忍无可忍。彼得大帝的城市再度成为罢工者与集体示威的场所。然而这一切却不能回头了：整个辉煌的时代在一年内消失殆尽。

4

1917 年

我不想做长在路边的花朵，
在早晨的闲适中任人折采。
——马雅可夫斯基

1916 年 12 月，拉斯普丁这位皇后的“神之使者”在一次贵族举行的晚宴中遭到谋杀，尸体被丢进聂瓦河。这是宫廷内腐败政权失去耐心的第一个征兆。皇后的心碎了(她在他的墓旁待了好几个小时)，然而，除了她的亲信以外，几乎没有人同情她的伤恸。在这次成功的暗杀行动之前，已有好几次企图铲除他的计划。

1917 年初，彼得格勒的人民开始自行解决问题。食物短缺，面包配给制度丝毫无法改善妇女大排长龙的怨愤，她们都是前线士兵或后方失业工人的妻子与母亲。2 月间，爆发了罢工与街头示威，警察与军队镇压愈力，致使群众伤亡愈惨重，但是这批人对沙皇的忠诚已经动



在彼得格勒排队购买面包的长龙，摄于 1917 年

摇。人民革命的浪潮在此阶段虽未得到革命分子的协助，但是力量已经凝聚。在这些街头暴动中，年轻的德米特里目睹了一个他永生难忘的景象：

“他们正在驱散街上的人群”，作曲家向弗尔科夫回忆道，“有个哥萨克人用军刀杀了一名男童。真是吓人。我跑回家告诉父母。”

这个印象难以磨灭，以致他在两首受革命激发而作的交响曲(第二、第十二)中，以音乐记述了这次事件。被

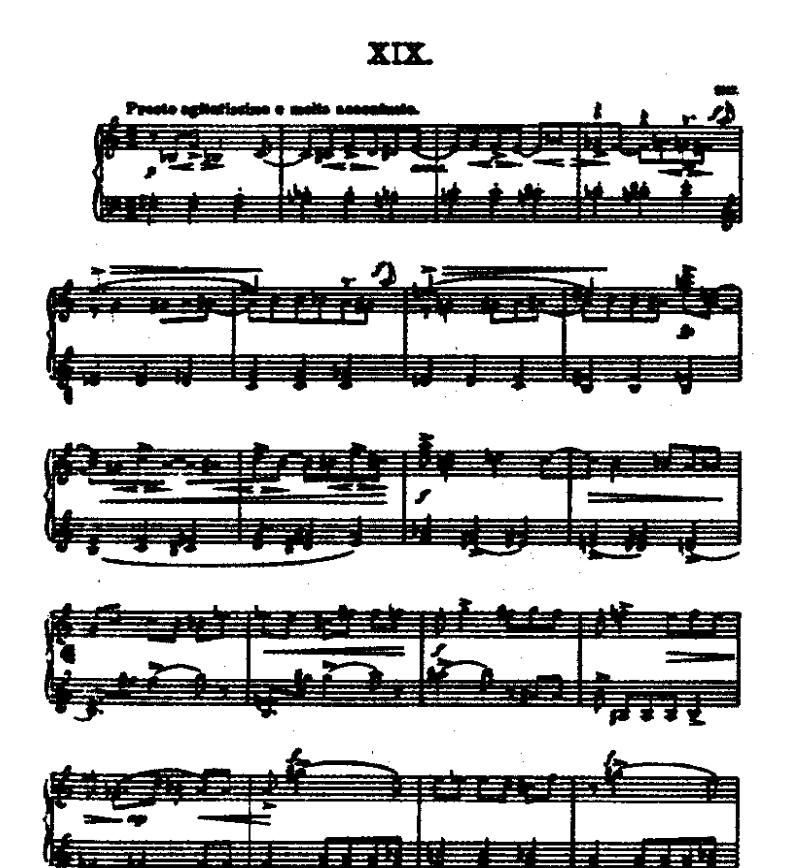


1917 年 2 月涅夫斯基大道上的一次街头集会

整个彼得格勒街头亢奋的革命所打动的，还有一位比德米特里年长 15 岁的年轻作曲家——谢尔盖·普罗科菲耶夫。

“二月革命在彼得格勒找到了我”，他这么写道：“我和同伴们敞开手臂欢迎它。抗争进行时我正在彼得格勒的街上，枪战逼近的时候就躲在房屋墙角后。这期间谱写的《瞬间的幻象》(Fugitive Visions)的第 19 首就反映了我的印象——群众的感受，而非革命的内在本质。

3 月 23 日，一场盛大的葬礼在城里举行，士兵、水



普罗科菲耶夫钢琴曲的开头,这首作品捕捉到二月革命期间群众的兴奋。乐谱上标示着“快、激动而且非常强烈”

手、工人、学生一同沿着涅夫斯基大道行进，前往游行广场的公墓合葬因革命而丧生的人们。他们伴随着革命的送葬歌曲《你如受害者倒下》的曲调而行，如同约翰·李德（John Reed）形容的：“那缓慢、悲凄却又昂扬的吟唱，如此地俄罗斯，而又如此地感人。”

你在致命的战斗中倒下，
为了人民的自由,为了人民的荣耀。
你放弃生命和珍爱的一切，
你在骇人的牢狱里受苦，
你戴着锁链跋涉流放……
背负枷锁,不发一言,因为你无法漠视同胞的苦难，
因为你相信正义胜过刀剑……



1917 年的彼得格勒。革命受难者的葬礼行列通过广场。条幅上写着:“你如受害者倒下……”这是俄国革命送葬歌曲中的第一句歌词,后来肖斯塔科维奇把它用在第十一交响曲中

时刻必到,你的牺牲有了代价。
时候近了,暴政败亡人民起,伟大而自由!
再会了,兄弟们,你选择了一条高贵的路,
在你墓前我们誓言抗争,致力于自由与人民的福祉……

那天,年轻的德米特里和父母姐妹也在群众里。当晚,他在钢琴前弹奏了他的《革命牺牲者的葬礼进行曲》,这首曲子后来成为肖家访客经常要求弹奏的曲目。

“我深信，是这场革命使我成为作曲家的。”肖斯塔科维奇晚年时对电视制作人依恩·英格尔曼(Ian Engelmann)说：

> 这么说也许有失偏颇，但那的确是我头一次感到作曲是一项使命……当然，1917年的时候我还很年轻，可是我最初的童稚作品都题献给了革命，并且都来自它的启发。我写了一首无词的革命颂歌，一首为纪念革命牺牲者的葬礼进行曲，还有一首取名为《革命的彼得格勒》(Revolutionary Petrograd)的未竟之作。我在第十二交响曲的一个乐章中又用了这个标题……

帕斯捷尔纳克在小说《日瓦戈医生》里借主角尤里(Yuri)为他的时代发言：“革命有如憋了太久的一口气剧烈地爆发开来。每个人都振奋起来，转型、蜕变，焕然一新。每个人似乎都经验到自身的变革和群众的革命这两种剧变。”

面对群众的大规模示威，沙皇被迫退位。临时政府(成员主要来自自由党与保守党的领导人物)和苏维埃结合而成的“双权”(列宁的说法)起而取代瓦解的皇室政府。这个“双权”政府彼此需要却又互不信任，因忧惧保皇派军官可能企图复辟而不得不联合。苏维埃政府著名的“第一号命令”呼吁士兵不必理会上级，可以推选出他们自己的军团委员会。

此时，俄国最有名的革命家列宁也投入了彼得格勒



列宁于 1917 年 4 月回到彼得格勒，之后在陶里德宫（Taulide Palace）演说

的权力斗争。列宁的真名是弗拉基米尔·乌里扬诺夫（Vladmir Ulyanov），他的革命化名“列宁”是取自西伯利亚的勒那河（Lena），他与他的同志便在此地服刑劳改。德国政府资助这位流亡苏黎世的布尔什维克领袖回到彼得格勒，因为他们知道他的反战立场会分化“双权”政府，并进一步削弱俄国的战斗力。他于 1917 年 4 月乘坐一列密



列宁以假发化装留影来伪造护照



1917 年革命的彼得格勒。七月示威人士在涅夫斯基大道上遭到临时政府军的射击。肖斯塔科维奇的第十二交响曲的第一乐章从他历经的此情此景中得到灵感

封的火车抵达芬兰(Finland)车站(年轻的德米特里跟着一些同学也混在群众中),以激进的口号"土地皆归农民"与"不再战争"即刻获得群众的支持。反临时政府的示威活动跟着展开。但是列宁"和平与面包"的呼吁在政府里遇到顽强的对手,这些人正专注于其他的重要事项,包括策动对德战争。他们污蔑列宁是德国特务,并发布逮捕他的命令,这激起一股战时爱国主义的热情。列宁被迫躲在接近塞斯特洛维茨克(Sestrovetsk)的拉兹里夫(Razliv)的一间茅屋里,他戴上假发,乔装成工人,弄到假护照潜逃至芬兰。他在芬兰有点不耐地等待着事态的发

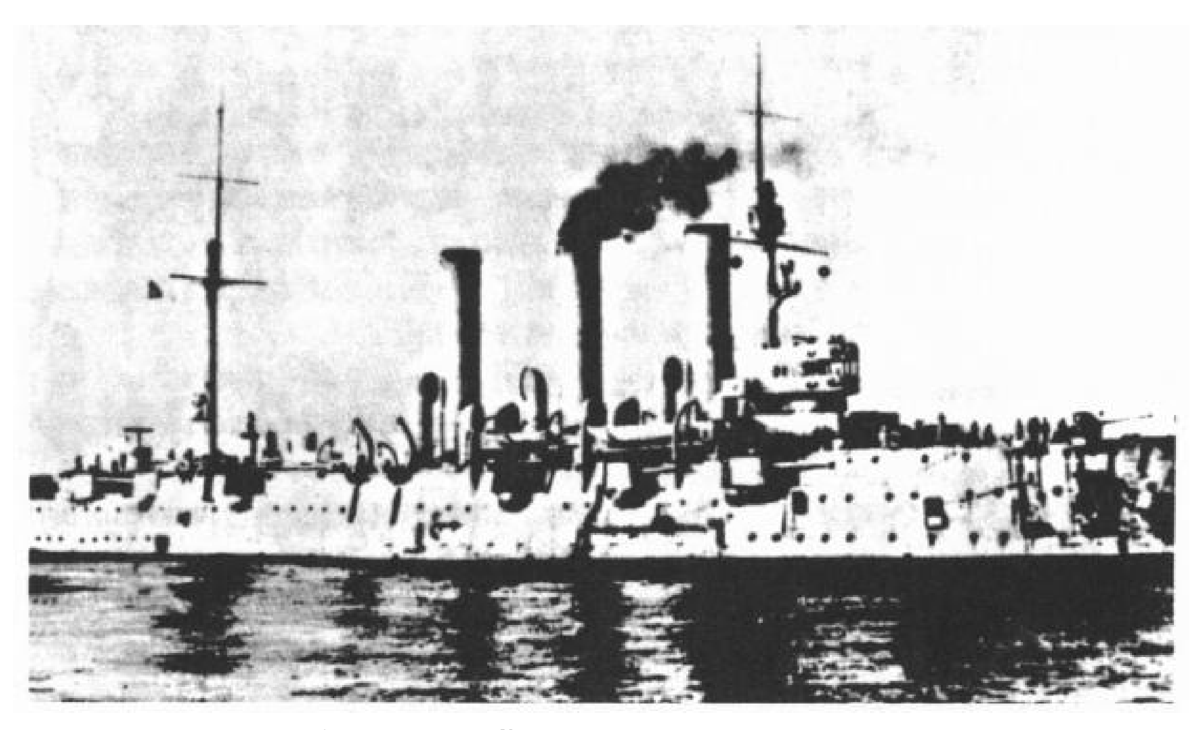


七月示威。城里的工人举着“打倒资本主义官员”、“一切权力回归苏维埃”的标语

展，思索着他流亡等待多年之后，终将掌握的政权所应有的职责。肖斯塔科维奇的第十二交响曲第二乐章的灵感即来自于此。列宁的遗孀在回忆录中写道：

他的内心不断反复思索着如何重组整个政府、如何重组群众、如何重整社会结构等问题。

同时，列宁领导的布尔什维克在彼得格勒赢得了“革命救星”的称号，而坚决主张先抗德后安内的克伦斯基（Kerensky）所领导的临时政府则因逐渐不受欢迎而大感恐慌。一名以拿破仑自许的俄国将军柯尼洛夫（Kornilov）率军突袭彼得格勒，想以军事政变恢复旧法治，却遭到主要由布尔什维克党员组成的市民的抵抗而受到重挫。这



“阿芙乐尔”巡洋舰，摄于1917年

个事件过后不久,列宁的老政敌兼新战友托洛茨基出狱,他凭借深具说服力的演说与组织能力建立了红军(Red Guard)——布尔什维克专属的“非法”军队。一个军事革命委员会于是成立,而列宁(仍有被逮捕的危险)也化装转徙到位于斯摩尔尼学院(Smolny Institute)的布尔什维克总部,在此成为活动的核心人物。他们计划以武力夺取克伦斯基政府的政权,城里的重要据点早已被红军占领。托洛茨基以华美而浪漫的风格描述了彼得格勒10月25日夜里的气氛,他和列宁两人躺在斯摩尔尼学院一间房间的地板上,试着小睡片刻。

人们可以轻易想像到彼得格勒荒芜的街道,它光线晦暗,被海上吹来的秋风鞭掠。中产阶级与官员们躲在床上哆嗦,试着猜想那些危险而神秘的街道上发生的事情。工人的住所犹如紧张入眠的战营那般寂静。在沙皇的宫殿里,各政党的委员会、议会因徒劳无功已精疲力竭,活灵活现的民主之魂与阴冷不散的独裁之魂在此对峙。由于煤炭补给短缺,厅堂里的丝绸与金箔一次又一次陷入黑暗中。工人、士兵与水手在各个地区巡逻。年轻的无产阶级战士肩上扛着来福枪与机枪。街头哨兵在路边的火堆取暖。在这个秋夜,这座都城将进入另一个新纪元,它的命运维系于一堆电话上。

隔天早晨,军事革命委员会宣布革命成功。克伦斯基政府所在的冬宫在下午被包围。这个极其缺乏组织的

Декретъ о мирѣ,

принятый единогласно на засѣданіи Всероссійскаго Съѣзда Совѣтовъ Рабочихъ, Солдатскихъ и Крестьянскихъ Депутатовъ 26 октября 1917 г.

列宁的和平宣言,1917 年 10 月 26 日

军事行动一直持续到日落。造成一些伤亡之后，动乱就结束了。克伦斯基政府乖乖投降。突然之间，列宁与托洛茨基发现自己大权在握，虽然横在眼前的是痛苦的挣扎。

在描写1917年革命的交响曲中，肖斯塔科维奇以“阿芙乐尔”作为第三乐章的标题，这是取自一艘巡洋舰的名字，因为它的炮鸣引发了历史性的袭击冬宫的行动。这艘老战舰以革命时的姿态停泊在聂瓦河上，对列宁格勒的居民来说，它是一个熟悉的景观，当然，对孩童时代的肖斯塔科维奇而言也是如此。这个乐章有英雄般的、贝多芬式的华丽，它或许对于一个相当拙劣的军事行动作了过于理想化的描绘。然而，肖斯塔科维奇交响曲中轰然齐鸣的撼人炮声，真切地为俄国人民宣告了“人性的黎明”。苏维埃联盟就此诞生。对于听着“阿芙乐尔”号的炮声而经历了那个日子的11岁学童来说，它绝对会成为一种启发。

5

崛起的年轻作曲家（1917～1923）

1917 年 2 月革命爆发时，德米特里才上一年级，就读于西德洛夫斯卡娅学校(Shidlovskaya Gymnasium)。该



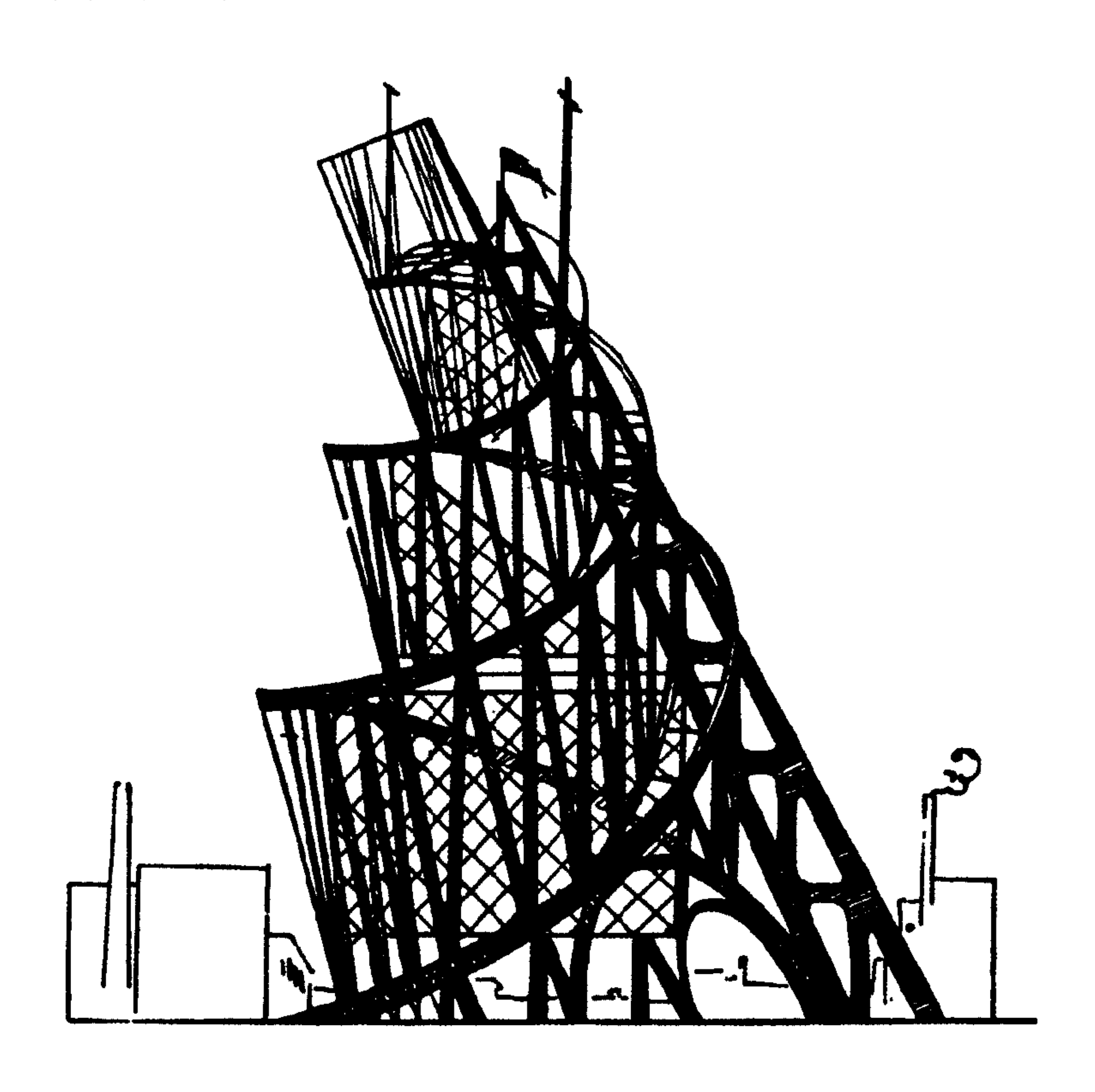
年幼的德米特里（前排右二），摄于 1918 年，当时他是格里亚塞音乐学校的学生。格里亚塞先生坐在中央，双臂交叉



童年时期的肖斯塔科维奇

校是许多专收自由派知识分子子女的学校之一，成立于1905年。当时，他也是伊格纳提·亚伯托维奇·格里亚塞音乐学校（Herr Ignatiy Albertovich Gliasser's Music School）的学生，由母亲在家里个别调教了一年之后，于1915年入学，以进一步发展他的天赋。在此，他拜格里亚塞夫妇为师，学习钢琴。他很快就脱颖而出，获得父母的全力支持，尤其是时时注意他进展的母亲。尽管时局动荡——3月3日沙皇退位，临时政府执政八个月期间的不安，列宁领导的十月革命与"一切权力皆归苏维埃"（All power to the Soviets）的宣告——孩子们的音乐与一般教育仍然继续进行，不受干扰。年幼的德米特里在格里亚塞最早演出的曲目之一——1917年的一场学生音乐会当中——是亨德尔的《广板》（Largo）。想像肖斯塔科维奇这样一个非常俄国化的作曲家，演奏亨德尔这首在俄国几乎代表僵化体制的单调乐曲，实在有点奇怪。不过事情就是如此，他的观众坐在台下，着迷于这位穿着水兵服与长裤的年幼学童所表现出的专注与精确。在格里亚塞音乐学校学习弹奏巴赫的《48首前奏曲与赋格》，老师发现他有绝佳的记性和听力。贝多芬、肖邦与舒曼都曾弹奏过《48首前奏曲与赋格》，它也会不断地为肖斯塔科维奇的一生提供灵感。事实上，他整个的钢琴研习是承袭欧洲传统，也就是布梭尼（Busoni）所称的"三B"——巴赫、贝多芬、勃拉姆斯，他们对于肖斯塔科维奇的作曲皆具有重要的影响。肖斯塔科维奇在1952年聆听了一场巴赫的《48首前奏曲与赋格》的演奏之后，就谱写了两集《前奏曲与

赋格》。对于格里亚塞本人，肖斯塔科维奇似乎并没有多少敬意。"一个非常自信却呆板的人"，他向所罗门·弗尔科夫表示，"而他的讲课对我来说总是显得荒谬。"



塔特林(Tatlin)为第三国际纪念碑所作的设计(1920年)。这个设计以钢铁与玻璃为建材，打算立在莫斯科，但并未实现。螺旋成为俄国革命艺术的象征，而肖斯塔科维奇受革命启发灵感的音乐也受到这个意象的影响

1919年，他们决定在不影响正常学业的情况下，把德米特里送到音乐学院上儿童班，好让他接触一个整体上较为专业的音乐环境。这位年轻的音乐家有一幅绘于这段时间的出色肖像，上面刻着“致我的年轻朋友德米特里·肖斯塔科维奇,1919年9月”。这是出于库斯托迪耶夫(B. M. Kustodiev)的手笔,他是著名的画家、插图画家兼剧场设计师，他当时已因病弱而注定要在轮椅上度过所剩无几的余生。翌年5月,库斯托迪耶夫描绘了这位年轻音乐家弹钢琴的神态。马利歌剧院(Malyi Theatre)一位名叫朱拉夫列夫(Zhuravlev)的演员在电视上回忆库斯托迪耶夫与这位男孩相遇的经过。看过那集电视节目的坎贝尔·柯雷顿(Campbell Creighton)转述朱拉夫列夫所说的轶闻:

德米特里的一位同学是彼得格勒某艺术家的女儿，有一天她告诉父亲，说班上有一个钢琴弹得“棒得不得了”的男孩。她能不能邀他来家里坐坐呢？他到她家喝茶，而且当然有人要他弹奏，他照办了：肖邦、贝多芬等等,直到这个女孩打断他,问他为什么尽弹些老旧的古典玩意,并请求他弹奏一首狐步舞曲(Foxtrot)。父亲开口责备了她，对年幼的肖斯塔科维奇说：“德米特里，不要理她。弹你想弹的。”然后继续他的素描。

库斯托迪耶夫非常喜爱音乐，这位年轻的钢琴家常常为他弹奏,后来还将一组早期的前奏曲(Op. 2)的第一

首题献给他。肖斯塔科维奇晚年回忆库斯托迪耶夫遭受病痛折磨时，脸色一半红，一半白，也提到他如何从库斯托迪耶夫那儿得知许多关于艺术与俄国画家的事情。我们应该记得，这段时期是俄国艺术史上的关键期，当时俄国艺术在国际上是很“前卫”的。这个艺术革新运动被誉为“构成主义”，它正开始在革命后的新时代中崭露锋芒，这位作曲家后来也曾亲身参与这个运动。视艺术为少数贵族买卖消费的昂贵资产的旧观念遭到攻讦。艺术现在具有社会与时代的关联，应该借助新的意象为灵感。罗德申科于1920年写道：“未来的艺术不是家居的舒适装饰。48层的摩天大楼、宏伟的桥梁、无线电、航空技术与潜水艇，这些都将化为艺术，而艺术也将和它们一样是不可或缺的。”库斯托迪耶夫此时刚过40岁，又是承袭老式具象艺术传统的画家，很难对这种激进的观念产生共鸣，但却也无法不对他这位年轻的模特儿提及这些艺术发展。这幅画像始终是肖斯塔科维奇的最爱，一直到他去世时都挂在他莫斯科的寓所里。

库斯托迪耶夫画里那位机智聪慧的男孩，他有敏感、坚毅的嘴唇，对音乐抱持严肃的态度，很快就引起作曲家兼音乐学院院长格拉祖诺夫的注意。格拉祖诺夫听过德米特里此时所写的一些钢琴作品之后，建议德米特里在研习钢琴的同时也学习作曲。德米特里成为马克西米里安·斯坦堡(Maximilian Steinberg)的学生，斯坦堡是里姆斯基-科萨科夫的女婿，而里姆斯基-科萨科夫又是在格拉祖诺夫之前担任院长。格拉祖诺夫对德米特里极

为关切，在德米特里·波勒斯拉弗维奇于1922年因心脏病而骤然辞世之后，视他一如己出。对肖斯塔科维奇家来说，现在的生活与革命前的富裕日子大不相同。很可能是新政权和革命余波所带来的工作、财务、物质与社会压力促使父亲早逝的。列宁在1917年10月发动了革命，之后是三年的内战，人民在酷寒严冬里因食物与燃料的短缺而饱受苦难。女诗人阿赫玛托娃在日记里记载了彼得格勒呈现出的状貌："斑疹伤寒、饥荒、枪击、公寓陷入黑暗，人们因饥饿而水肿得无法辨认……"人民终得接受旧秩序已荡然无存的现实。皇族于1918年7月在叶卡特琳堡（Yekaterinburg）被枪杀（列宁与托洛茨基认为这是一项必要的牺牲）。据说这更使内战加剧。彼得格勒失去首都的地位，政治枢纽的地位拱手让给莫斯科。这个国家现在采取了格里高利历法，废除了相差13天的朱里安历法（Julian Calendar)。列宁的"战时共产主义"（War Communism）将工商业全面国营化，向农民强制征收农作物，以物资抵付薪资，并强制中产阶级服劳役。革命士兵征用肖斯塔科维奇家的汽车，索菲亚则沉静而不失尊严地服从了命令，这清楚地显示了这个家庭在革命开始席卷国内环境时所必须做的调适。德米特里的父亲在死前目睹他个人立身处世的"中产阶级"价值观念的陡然衰败，对于他这样的人来说，这想必是苛刻难堪的时期。原则上认可社会革命的必要性是一回事(毕竟，自由派知识分子寻求社会改变已有数十年的历史了)，而原本生活无虞，如今却得适应社会革命带来的物质现实，则又是另一



一张俄国内战时期的海报(1920 年):“你志愿服务了吗?”注意右上角的标语“国内的无产阶级,联合起来”。这是以马克思 1848 年发表的《共产党宣言》的结束语改成的苏维埃口号

回事了。肖斯塔科维奇家拥有一座位于瑞南坎普夫庄园(Rennenkampf)的夏季别墅、佣人、一辆公司配给的汽车,他们所享受的这种生活水准随着父亲的故去而消逝。

老德米特里是个奉献心力的爱家男人。他的工作似乎从不会妨碍他与家人共享他对机械小玩意儿、线圈解谜游戏、单人纸牌游戏与热爱音乐的生活。肖斯塔科维奇的最后一首交响曲以“玩具店”乐章起始,由此可以追溯他与两个姐妹、父亲一起投入机械乐趣的日子;至于解谜游戏,我们越是了解他弦乐四重奏的“私人”特性,就越能感受到这位作曲家一直喜欢利用他的主题与听众玩捉迷藏游戏来斗智。或许这位作曲家俏皮的一面多半来自他的父亲;他的母亲天性比较严谨,她的刻苦与认真,加上她决意竭尽所能照顾三个孩子的用心,使她成为这个家庭在眼前困苦日子里的中流砥柱。丈夫去世之后,她在标准局当打字员,她的妹妹娜杰叶塔及妹夫则搬进了肖斯塔科维奇家的公寓,帮这个家庭度过伤恸的岁月。

至于年轻的肖斯塔科维奇在音乐学院的进展,尽管他大力认同俄国革命的精神,却不是音乐上的革命分子。早在 1914 年,格拉祖诺夫发言反对年轻的普罗科菲耶夫以自创的第一协奏曲赢得钢琴演奏首奖时,即已传达了他对音乐界“有害的潮流”的厌憎。既然格拉祖诺夫对肖斯塔科维奇特别关照,也就不可能会鼓励他在小小年纪就从事任何新的尝试。(俄国音乐界最热衷于革新的斯特拉文斯基与普罗科菲耶夫都已经离开俄国。至于逝于 1915 年的斯克里亚宾,音乐学院主流认为他的作品

是“颓废”之音。)钢琴与作曲同时并进使德米特里极有可能走向在音乐会登台演出的职业生涯。(“音乐学院毕业之后,我面临了一个问题——我应该成为钢琴家呢,还是作曲家?”肖斯塔科维奇回忆道,“后者赢了。不过老实说,我实在应该两者兼顾,不过现在责怪自己这么莽撞地决定也为时已晚了。”)

父亲去世那年,德米特里在格拉祖诺夫的建议下,离开普通学校而成为音乐学院的学生。他随里奥尼德·尼古拉耶夫(Leonid Nikolayev)学钢琴,并跟斯坦堡继续上



国立列宁格勒音乐学院。图中是里姆斯基-科萨科夫的雕像



格拉祖诺夫，他是肖斯塔科维奇的导师

作曲课。(在音乐学院里,这就表示要学习和声、对位、赋格与管弦乐配器。)如果弗尔科夫的回忆录可信的话,最让这位年轻音乐家敬爱的人是格拉祖诺夫。格拉祖诺夫耳力精敏，坚持扎实而无瑕的技巧，对于所有音乐（包括学生的个别作品）有惊人的记忆力，这些都令肖斯塔科维奇难以忘怀,而且有助于他养成一丝不苟的专业精神。尼古拉耶夫是一位极具声望的老师——他是音乐学院钢琴组的主任，当他于 1942 年过世时，肖斯塔科维奇将第二钢琴奏鸣曲（1943 年他亲自在莫斯科首演)题献给他作为纪念,这足见德米特里对他始终心怀敬意。值得一记的是肖斯塔科维奇的作曲训练承袭了古典传统——以键盘为基础，作曲者与演奏者之间的关联很强,并且接受勃拉姆斯式的信念,相信一首管弦乐作品可以在钢琴上测试出管弦乐作品的张力。现今的作曲家较少兼为优秀的演奏家,然而,与肖斯塔科维奇同时代的音乐家——巴托克（Bartok)、布里顿（Britten)、欣德米特(Hindemith)——则全是优秀的演奏家兼作曲家。

在肖斯塔科维奇一生的作品中，钢琴始终占有重要地位——第一、第五与第七交响曲都大量运用了钢琴,虽



尼古拉耶夫，他是肖斯塔科维奇在音乐学院的钢琴老师

然他后来对钢琴用作独奏乐器的兴趣稍减，但他还是为弦乐与钢琴谱写了一系列精致的室内乐，包括他最后完成的中提琴奏鸣曲。

肖斯塔科维奇对贝多芬钢琴奏鸣曲的兴趣在学生时

代就已对他的音乐发展产生影响,他于1923年举行的毕业公演曲目就包括《热情》(Appassionata)奏鸣曲。他也研习过贝多芬的《钢琴》(Hammerklavier:19世纪德国的钢琴名称,贝多芬为避免使用意大利的名称"pianoforte"而使用这个词作为钢琴奏鸣曲的标题。)奏鸣曲,这对钢琴技巧与音乐理解力是一大挑战。由此,我们可察知年轻的肖斯塔科维奇偏爱欧洲革命时期的音乐,而他诠释贝多芬音乐的独到见解也影响到他的创作,后来他即以苏维埃贝多芬的姿态崛起,效法这位先辈以雄伟的规模来谱写音乐。

在肖斯塔科维奇年幼时代的苏维埃理念中,贝多芬是个具有划时代意义的重要人物。据说贝多芬是列宁最喜爱的作曲家,被誉为艺术创作的绝佳典范,因为他传播的信息符合他那个时代的社会脉动。以欧洲的交响乐为例,它自贝多芬之后逐渐式微,因为资本主义社会导致贝多芬在第九交响曲中极力赞扬的博爱精神无以为继。19世纪欧洲的交响乐作曲家被认为退入到一种梦幻而疏离的个人主义当中。马勒与他的音乐在俄国始终很受欢迎,据称他清楚地意识到在资本主义时代,美好的人道主义无法实现的鸿沟。是不是会有一位承袭贝多芬传统的新交响乐作曲家在苏维埃联盟崛起?结果,这成了肖斯塔科维奇的公认角色,他的第一首交响曲也显示出他的确当之无愧,这个作品的慢乐章与终乐章呈现出一股雄伟气势,直追贝多芬与马勒。鲍里斯·史华兹(Boris Schwarz)曾经写道:



贝多芬像，L. 帕斯捷尔纳克(诗人帕斯捷尔纳克的父亲)在1920年所作的想像画

俄国看待贝多芬的独特态度，既仰慕又想占有。19世纪的俄国音乐家即已潜心研究贝多芬。在卢那察尔斯基、阿萨费耶夫(Asafiev)和许多其他作家的鼓舞下，视贝多芬为革命英雄的偶像在苏联蔚为风潮……

年轻的肖斯塔科维奇除了因演奏贝多芬而声誉鹊起，也忙着演奏他自己的作品，并已为彼得格勒的观众所熟知。1923年发表于《艺术生活》(Zhizn Iskusstva)期刊中最早关于他的评论之一的一篇文章里提到他的演奏：

年轻的钢琴家兼作曲家德米特里·肖斯塔科维奇给人以极佳的印象。他演奏了李斯特改编自巴赫的A小调管风琴前奏曲与赋格、贝多芬的《热情》奏鸣曲以及他自己的作品，全都具有澄澈的艺术旨趣，显示他是位能深刻感受并了解自身艺术的音乐家。肖斯塔科维奇的创作——他的变奏曲、前奏曲与《幻想舞曲》(Fantastic Dances)都是严肃思考音乐的极好范例。

他即将以音乐史上无与伦比的学生杰作获得国际名声,这就是他的第一交响曲。

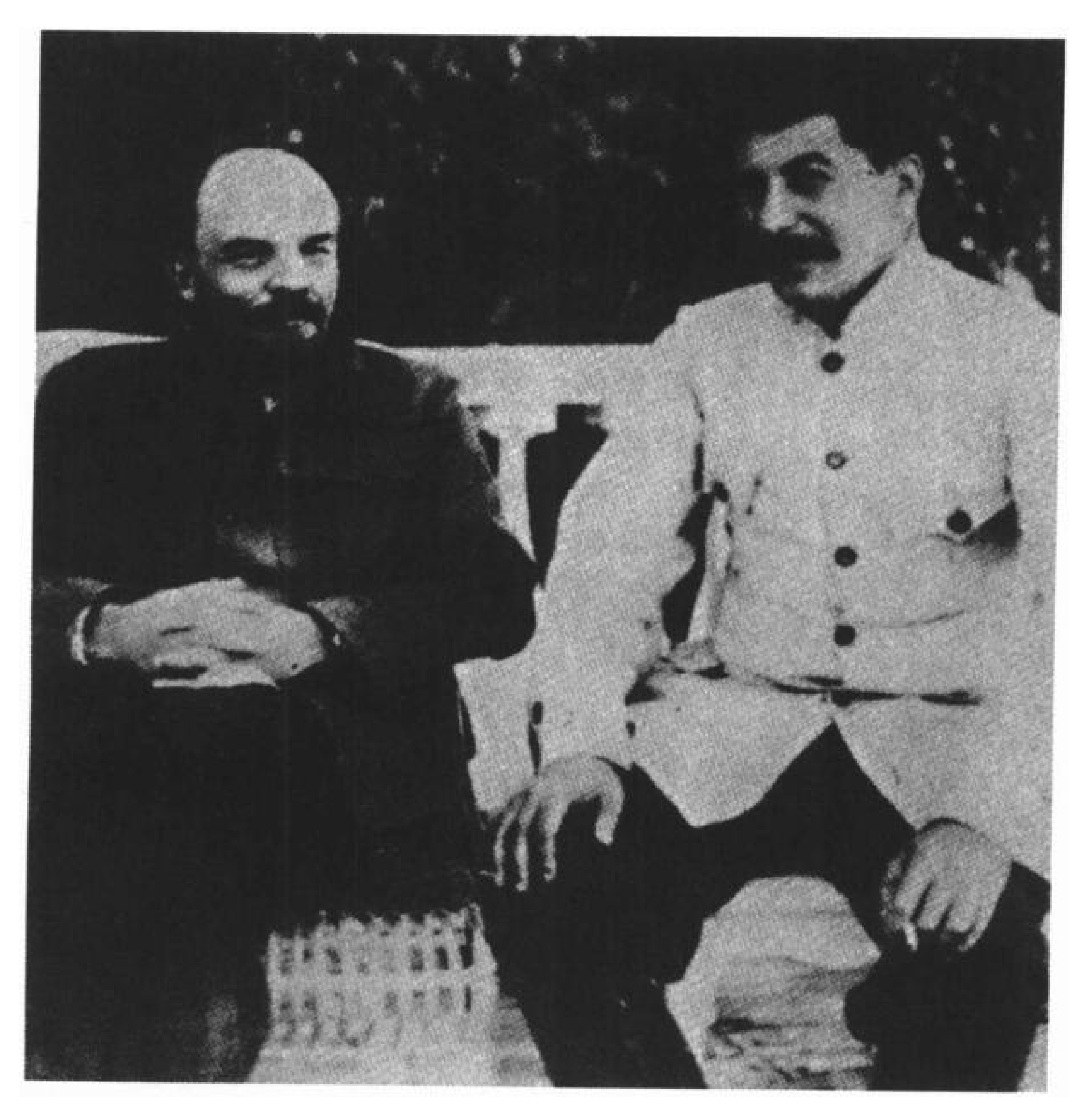
6

第一交响曲
(1924～1927)

革命必须付诸行动——在社会、政治与体制方面。肖斯塔科维奇童年时的尼古拉耶夫斯卡娅街改名为马拉街。(Marat Street,为纪念一位法国革命家。历史提供给早期的苏联政府许多诸如此类现成的替换名称。）彼得格勒在列宁死后更名为列宁格勒，以纪念这位伟大的领袖。1924年1月,53岁的革命建筑师列宁在二度中风后去世，斯大林以可能是（而且恐怕是）继承人的身份出现。斯大林的真名是约瑟夫·维萨里昂诺维奇·朱加施维里(Joseph Vissarionovich Dzhugashvili),身为革命家,他采用“斯大尔”(Stal,即俄文的“钢”)为名。不论是基于事实还是出于假想，斯大林的崛起意味着列宁的亲密同志托洛茨基以及其他许多似乎敌视斯大林独裁政权的“不满分子”政治生涯的终结。一个自由、文明的时代即将消失，艺术家与知识分子将由于自身的才能而受苦受难。此时内战已经结束,俄国迈入由列宁在1921年提出的新



斯大林与基洛夫合影于列宁格勒，时为 1926 年。基洛夫在 1934 年 12 月遭到暗杀，是斯大林政治整肃运动的早期受害者



斯大林与列宁合影

经济政策(New Economic Policy,简称 NEP)时期,企图借助有限制的自由贸易来重建苏联凋敝的经济,向始终拒斥列宁革命的农民让了步。帕斯捷尔纳克称新经济政策是“苏维埃时代最虚妄而暧昧的时期”。顽强的革命者认为它违背了共产主义的原意,其中之一的马雅可夫斯基

后来写了一部描写“新经济政策者的心态”、剧名为《臭虫》(The Bedbug)的舞台剧(肖斯塔科维奇为此剧编写了听起来像“地方救火队乐团”的音乐)。其他较不具政治意识的人则视新经济政策是对战争艰难困苦的缓解而敞臂欢迎。作家扎米亚京(Zamyatin)回忆道:“新近修补过的商店橱窗再度灯火闪烁……咖啡屋与餐厅散布街头。枪声消失了,街上再度响起锅炉制造工、泥瓦工与木匠的敲打声。”东正教属于旧政权遭人厌弃的旧社会部分,必须加以排除。“神甫、上帝或神职人员对我们毫无助益”,马雅可夫斯基在他的一幅有劝诫意味的漫画里如此写道。这个世界无需依赖被马克思摒斥为“人民鸦片”的宗教来重建。

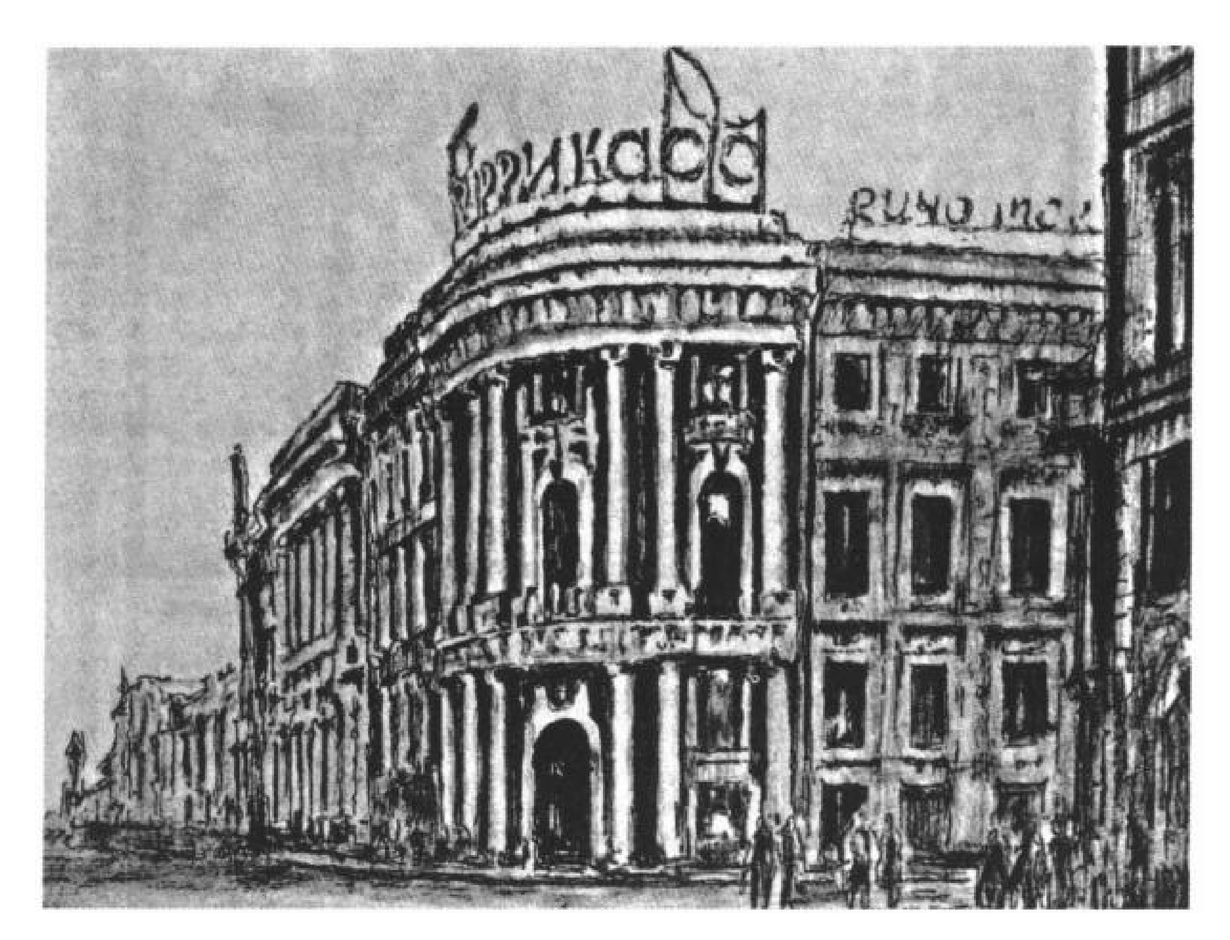
对年轻的德米特里和这个丧父家庭里的母亲和女儿而言,这是个充满忧虑、物质匮乏与劳苦工作的时期。当时他已结束了音乐学院的钢琴课程,虽然直至1926年他离开音乐学院之前,仍不时私下跟着尼古拉耶夫学钢琴。在作曲理论训练打下基础之后,他必须进一步研习两年的“自由”创作。虽然他早自1917年就一直“自由地”(应该说非正式地)作曲。他的家居及求学生活都十分艰困。这个贫困的家庭被迫变卖物品来换取食物,以及支付医疗费用(德米特里与他的母亲在这段时间里经常生病)。由于母亲失业,家里三个年轻成员都得尽力负担家计。21岁的姐姐玛露莎在一所芭蕾学校当音乐老师,教授钢琴。令他母亲忧惧的是德米特里在“光明戏院”(Bright Reel Theatre)里兼差,担任默片的钢琴伴奏师。



城镇与乡村的结合。列宁格勒协会(1925年)。这是库斯托迪耶夫所绘制的海报,他与肖斯塔科维奇很熟悉,曾经为年轻的肖斯塔科维奇画过两幅有名的肖像。这张海报绘制于列宁发起的新经济政策期间,借以说服农民接受苏维埃理念。底下的标语引用了列宁的话:“劳动阶级应握有权力,其基本工作之一便是建立城乡之间的关系。”

他对弗尔科夫说:“我对‘光明戏院’的记忆绝对称不上快乐……我的工作是为银幕上的情感伴以音乐。它令我厌烦倦累。工作繁重而薪水微薄。但是我耐着性子期待着领取那微不足道的酬劳。当时我们的生活是如此艰苦。”

德米特里常常在冷飕飕而且有怪味的戏院里敲着走音的直立钢琴,直到深夜,然后在凌晨1点左右精疲力竭地回到家中。让妈妈失望的妹妹卓雅是个16岁的高中女



列宁格勒的光明戏院(现在称为“防御工事”戏院)。年轻的肖斯塔科维奇曾在此担任默片伴奏以补贴家用。这是库克(David Cook)根据照片所作的画



年轻的肖斯塔科维奇为默片伴奏期间的苏维埃电影海报

孩,她是这个家里的叛逆分子(根据她姨妈的说法),她不知减轻家里的负担而使兄姐怨怒。身为寡母的索菲亚经历了一段可怕的时期。这位年近 50、受过高等教育、深具文化涵养的女子,为了养家而屈就在劳工工会中,担任每天工作 13 个小时的收银员。由于有 100 卢布从她的收银机里不翼而飞,她遭受怀疑而被革职。在丢掉饭碗之前,在某个晚上下班的路上,歹徒以为她身上有钱抢劫了她,而且头部遭到重创,难怪她觉得自己已经完了。但她强韧的肉体与坚忍的意志让她撑了过去(事实上,她又活了20 年)。她深信儿子的天赋,并且尽力协助他开创事业,这使她恪尽母职的决心更显强烈。

毫无疑问,这个家庭的“中产阶级”背景在这个动荡不安的时代里,对他们毫无助益。工人阶级对文化现在已彻底掌控,旧时的中产阶级知识分子遭受严重打击。

肖斯塔科维奇的母亲出身富裕人家，又曾在被鄙视的时代里受过特权教育，也就成为谋职不易的时局中最先受苦的人。与中产阶级相关的事物亦遭厌弃，到处都轻蔑革命前的艺术价值。一些寻求以“新”东西或是（可能更糟的）“非精品”属性的东西取代过去艺术的团体冒了出来，这真正威胁到精华艺术的留存。列宁过去一直是抵御平庸主义的支持者，他曾经表示：“我们必须保存美的事物，视之为一个新起点，即使它是‘旧’的。为什么只要东西是‘新’的，我们便向它卑躬屈膝，仿佛它是上帝？”

音乐界也有文学界与艺术界各派系间教条粗暴、争议纷杂的情形。1923年间，一个名为“无产阶级音乐家联盟”的组织成立，他们在刊物上以与无产阶级的意志“异质”为由，诋毁几位古今大作曲家的音乐。虽然列宁手下通达事理的文化部长安纳托里·卢那察尔斯基并不认同此类无稽之谈，然而这些主张已经开始渗入各音乐学院，以致某些特定圈子以“形式上技巧纯熟，内容却表达衰颓的中产阶级理念”来评论音乐。面对水准的低落（音乐学院受到相当的压力，不得不降低入学标准），因而有必要挺身为“旧”文化辩护。阿萨费耶夫（一个地位崇高的评论家兼学者）曾说：“有格拉祖诺夫，才有了俄国音乐。”但是身为作曲家与行政官员的格拉祖诺夫，其影响力已大不如前。事实上，他虽是音乐界旧派自由文化不可或缺的一部分，却于1928年离开俄国前往巴黎。

在这种气氛下，政治侵扰了音乐学院，年轻的肖斯塔科维奇也逃不过忌妒与阴谋。自从父亲去世后，他一直

受到格拉祖诺夫的关心爱护，然而，在他成为作曲研究生期间，随着学生组织政治权力的增加，有些征兆显示他的地位即将不保。

塞洛夫(Seroff)指出：

由施密特 (Schmidt) 与任辛 (Renzin) 领导的一群学生，以投票方式决定将德米特里逐出音乐学院，因此院方考虑终止他的钢琴课程。一群学生在有关单位撑腰之下，企图停付格拉祖诺夫给他的奖学金(在冬季里每个月给他八卢布)，不过格拉祖诺夫以这是他的私人赠予为由，否定了这项决议。

音乐学院的另一项阴谋使肖斯塔科维奇无法获得尼古拉耶夫的正式核准，而不能如期举行柴可夫斯基第一钢琴协奏曲的音乐会。此类挫折自然无法改善德米特里病弱的健康状况，或是让他对人生有光明的展望。不过，有证据显示他在此情况下，仍充分利用时间，除了聆听、演奏许多音乐之外（列宁格勒此时为年轻和求新的人士提供了外来的新奇事物），也广泛阅读俄国文学（他最喜爱的作家包括果戈里与布洛克），而且对莎士比亚与拜伦(Byron)的天才心生仰慕。

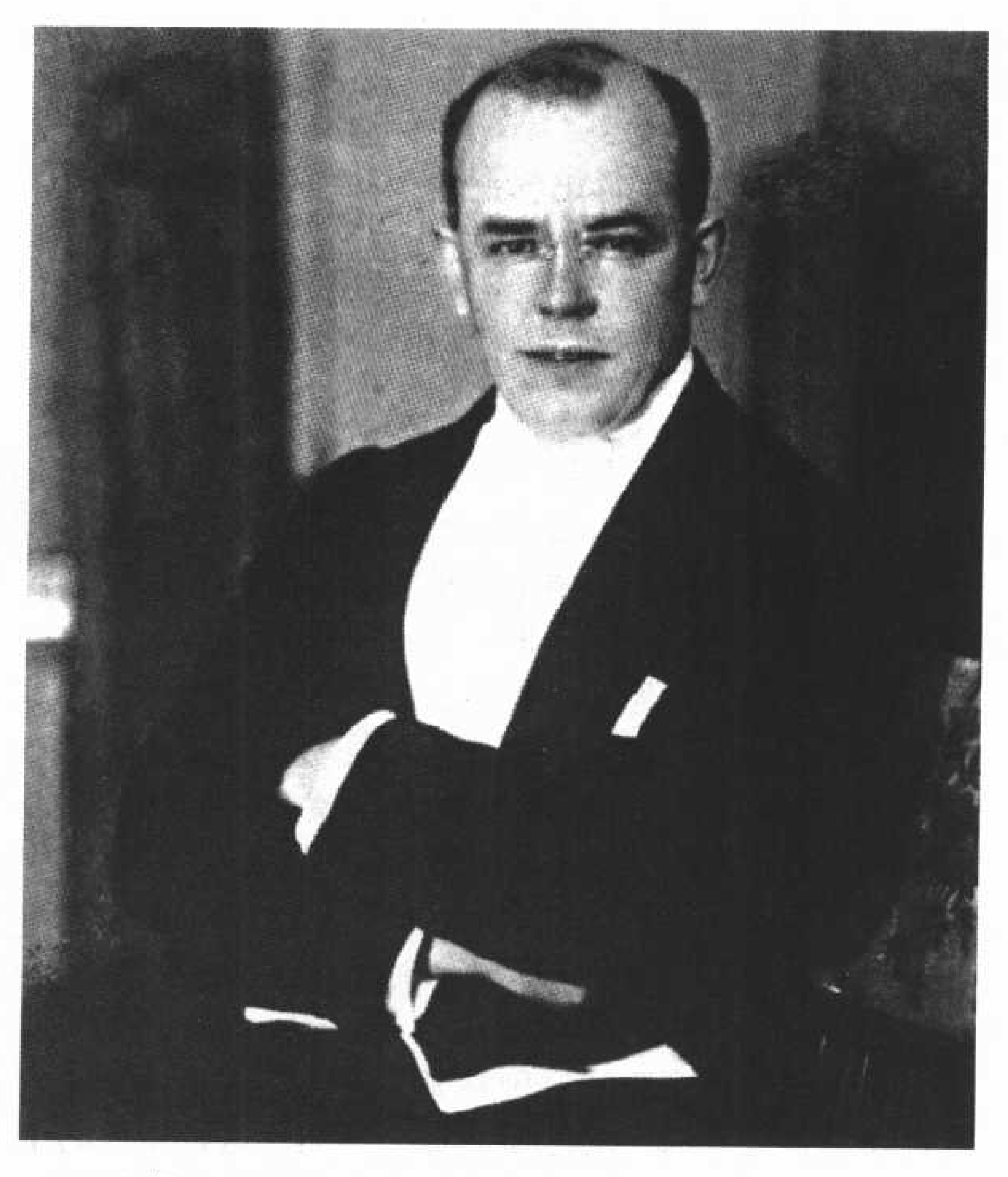
1924 年秋天，他在斯坦堡的指导下着手谱写学生时期的杰作——第一交响曲，斯坦堡督导他以音乐学院注重扎实技巧的优良传统来琢磨这件作品。

结构严谨、主题统整、形式均衡以及配器手法稳健，

都证实了第一交响曲是完全禁得起考验的毕业论文。它赢得了考试委员一致而热诚的赞许。不仅如此，它是一部天才之作,尽管它仰仗的模范全是1924年间列宁格勒前卫的年轻人想必会效法的对象——欣德米特、普罗科菲耶夫、斯特拉文斯基、斯克里亚宾、柴可夫斯基、马勒，但是它仍迸发出原创精神。音乐学院的领导阶层十分欣赏这首作品，决定安排它尽早演出。列宁格勒爱乐管弦乐团(经过改名)的指挥尼古拉·马尔可(Nikolai Malko)看过乐谱之后,热切地同意将它纳入1925~1926年乐季的最后一场(第71场)音乐会中。印刷分谱的费用由音乐学院来支付,排定在5月12日上演。年轻的作曲家在预演时极为兴奋:管弦乐团显然很喜爱这首作品,一切听起来都符合他的意愿。这次演出立即获得全面的胜利。(可以想见在同一场音乐会中、安排在肖斯塔科维奇的交响曲之后登场的两首合唱以及管弦乐新作为何很快被人遗忘!)指挥与作曲者多次上台谢幕之后，节目才得以继续进行。肖斯塔科维奇的母亲描述了这个景况：

真是无可言喻的精彩——卓越的管弦乐团配上绝佳的演奏。观众满怀热诚地聆听欣赏，谐谑曲乐章不得不演奏两次。末了,德米特里一次又一次地被召回台上。当这位看起来几乎像个小男孩的英俊年轻的作曲家出现时，观众起身予以雷鸣般的掌声喝彩。他有时与马尔可一起,有时单独一个人出场鞠躬谢幕。

马尔可在音乐学院听到肖斯塔科维奇以钢琴为他弹奏第一交响曲时即十分惊讶。他这么说：



尼古拉·马尔可指挥了肖斯塔科维奇第一交响曲的首演

> 观众极受震慑，音乐厅里有一股嘉年华会的气氛。这类反应难以言喻,但是在这次演奏里,毫无疑问有种正面的特质。这般感受通常只在演奏真正卓越的作品时出现。这不是个一般情况造就出来的一般成就，而是一次真挚而自然的赏识。这次情况正是如此。

在所有的公开赞许中，肖斯塔科维奇的家人对这首作品的意见颇为有趣。表妹妲雅(Tanya,索菲亚的弟弟亚夏的女儿)曾说:

> 对德米特里的交响曲的评价非常好。他们说他天赋异秉——是个天才、配器手法杰出——但是我个人并不特别喜欢这首曲子。当然,对于音乐,我完全是个门外汉——虽然我喜爱音乐。德米特里在我们家用钢琴弹这首交响曲给我们听，它听起来完全不同于管弦乐团演奏出来的样子。在很多地方，听者会全然沉浸在一些美丽的声音里,但是某些地方非常空泛、牵强。第二乐章里有个地方,管弦乐团奏出一段渐强,直到强奏,然后戛然而止,此时钢琴弹出音阶……上下纵横整个键盘。紧接在管弦乐之后加入的钢琴声听起来像只蚊子。这个地方让我不安:仿佛有人突然推我一下,把我惊醒……

妲雅精确地观察到这种紧绷的张力：这个特性将成为肖斯塔科维奇风格的注册商标。当然，这也是他的个人特质。他烟不离手以及他在生人面前僵硬紧张的不安

态度也都为众人所知。这首作品首演时，作曲家的姨妈娜杰叶塔住在美国，当她回国听过后，也说了一些有趣的话。她说，这首交响乐大部分取材于他较早的音乐：第一乐章源自后来成为音乐寓言的《蜻蜓与蚂蚁》(The Dragonfly and the Ant, Op. 4)；深受赞赏的第二乐章是他学生时代早期所写的一首谐谑曲；而末乐章甘苦参半的主题则出自他为安徒生的童话《美人鱼》(The Mermaid)谱写但未完成的乐曲，这个主题即来自美人鱼溯游湖水前往王子正在举行欢宴的城堡一段。从另一方面来说，既然末乐章的这个旋律是把第三乐章里双簧管吹奏的送葬进行曲上下颠倒过来，那么娜杰叶塔姨妈的说法又如何能令人确信呢?

一个 18 岁的男孩能在第一交响曲里表现出丰富深刻的感情，的确是不寻常。它机智、嘲讽、热情的旋律、高贵的意志、沉思、行动、真实，全都汇集在这首音乐意象来自街头、马戏团、剧院、民间音乐以及伟大的浪漫传统的作品中。这首交响曲轻松的开头是一种伪装，悲剧层面在后来的乐章里逐渐展现。终曲行进至一半时，定音鼓凶暴地闯入即代表命运的一击，然而，年轻的肖斯塔科维奇在音乐一步步走向最后的混乱时，以杰出的手法将这一击逐渐化为较乐观的情绪，显示出他对交响乐雄阔的方向早就有所意识。

这首作品当然应该再度演奏。两个月后，它在莫斯科演出，由作曲者弹奏钢琴部分。莫斯科“晚间电台”(Evening Radio)以下列文字总结了这位青年作曲家给人



肖斯塔科维奇于1925年留影，这时他刚完成第一交响曲

的印象：

……音乐界伟大的领导人物移居国外所留下的空缺并未使我们惊惧。他们后继有人。

第一交响曲很快就在更远的地方演出。同年冬天，布鲁诺·瓦尔特(Bruno Walter,他曾任马勒的助手)到列宁格勒指挥当地的爱乐管弦乐团,得知这首作品,于是安排德米特里弹给他听。他深受感动，立即允诺回去之后会在他的柏林音乐会中演奏它。这个诺言实现了,次年5月5日，年轻的肖斯塔科维奇还亲自出席了瓦尔特的音乐会,并于深夜造访他,以表谢意。苏联发掘了它的第一个国际巨星。这是肖斯塔科维奇担负重任的开始，不过在这个阶段,只有获得认可的欣喜,以及物质报偿纾解了多年的困苦的快感。

7

现代主义时期
(1927 ~ 1936)

只有贝多芬才是革命运动的先驱。如果你读了他的信件,将会发现他经常写信给朋友,表示他希望把新的理念带给大众,进而鼓动他们反抗大师。

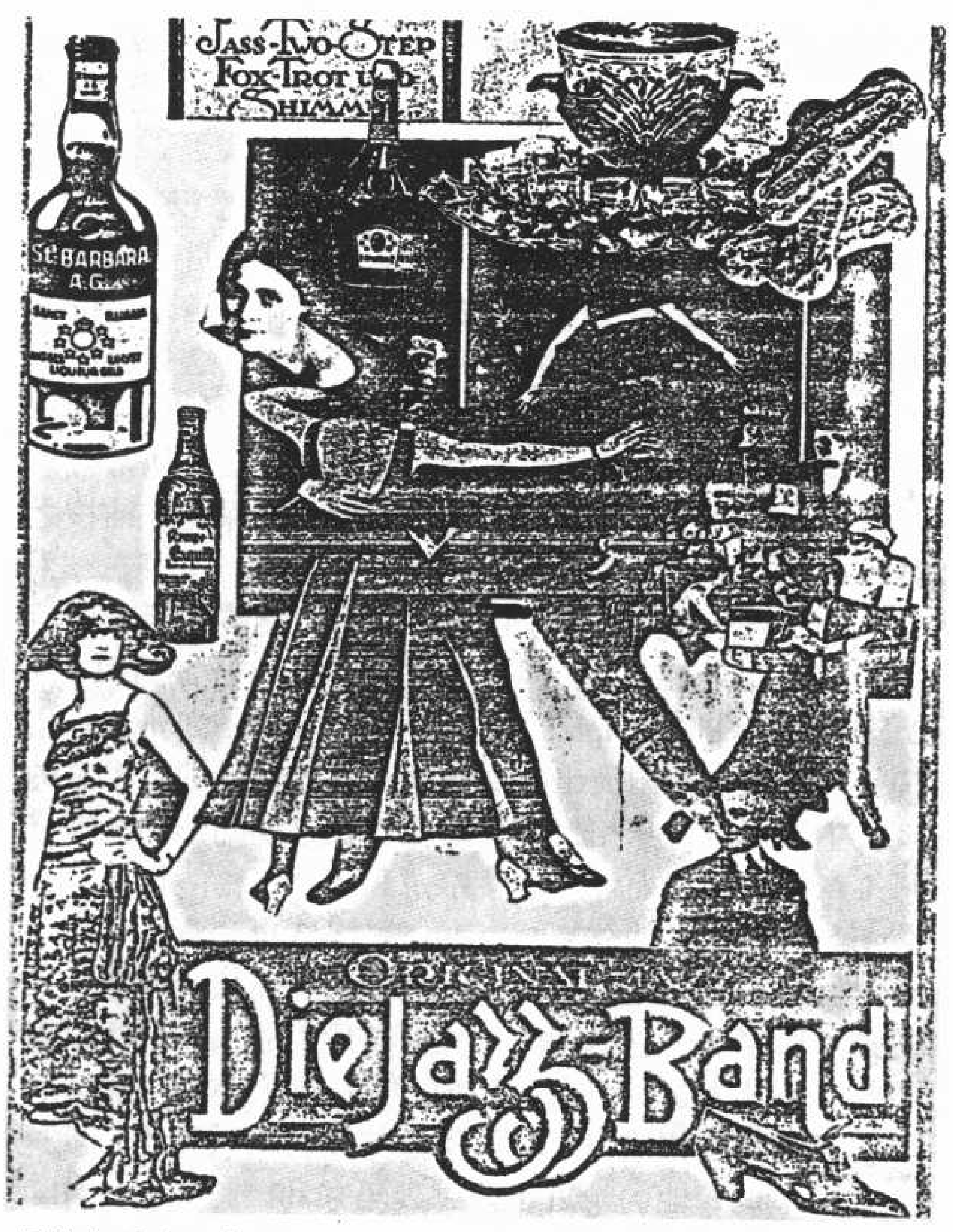
——肖斯塔科维奇

许多杰出人士是通过马尔可的介绍得知肖斯塔科维奇的新交响曲的，其中有位名叫伏斯弗洛·艾米里耶维奇·梅耶霍德的前卫舞台剧导演，他导演的作品是街头巷议的话题。他对第一交响曲本身并不特别着迷，不过他一眼看出了这位作曲家的才华。1928年，他从旅馆打了一个电话给肖斯塔科维奇，邀请他前来会面。结果是肖斯塔科维奇到了他的剧团担任钢琴师，并处理合作音乐的事宜。肖斯塔科维奇住进了梅耶霍德位于诺文斯基大道(Novinsky Boulevard)的家中，开始和这位代表了一

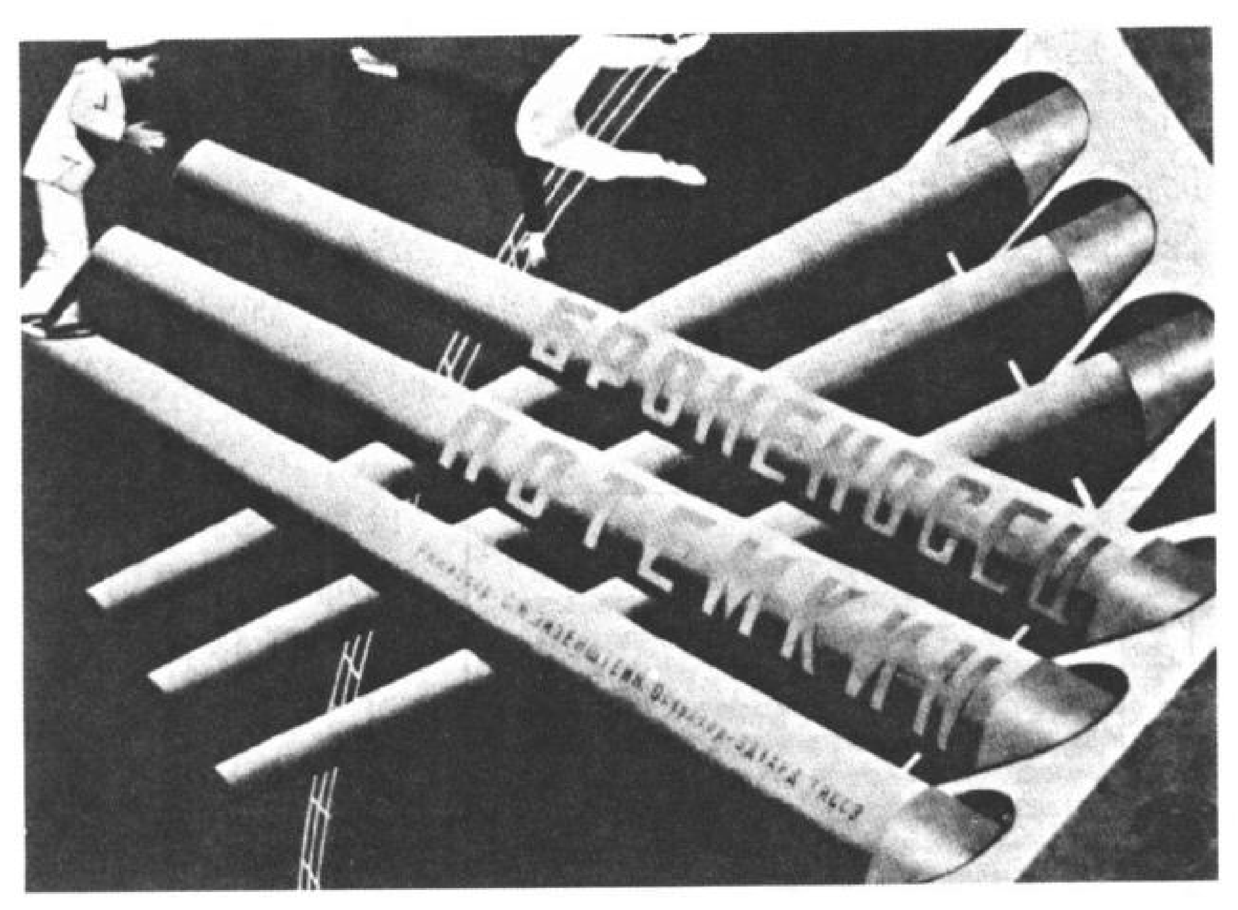
个奋进时代精神的人物有所接触，可惜这个时代很快就被斯大林与“一国社会主义”(Socialism in one Country)的阴影所吞噬。

这位年轻的苏联作曲家在这十年里不愁没有工作，他的家庭与事业两方面在这十年里有很多波折。他认识了未来的妻子尼娜·瓦西里耶夫娜·法扎，她是一位杰出的经济学家的孙女，两人于1932年成婚，这多少忤逆了深爱儿子的母亲。肖斯塔科维奇是他这一代顶尖的作曲家兼钢琴家，忙着应付无数的邀约与首演。他常常发现自己工作过度，需要休息与治疗，因为他深受肺结核之苦。

他的音乐风格发生了巨变，和第一交响曲无瑕的后浪漫派技巧断然决裂，但这首作品已经于1928年11月2日在费城(Philadelphia)由斯托科夫斯基(Stokowski)指挥，第一次在美国演出。现在他和其他领域的艺术家的现代主义观点气味相投。梅耶霍德在这期间形同肖斯塔科维奇的导师，而肖斯塔科维奇和梅耶霍德一样感觉到革新与震惊世人的欲望。肖斯塔科维奇也和罗德申科一样，排斥了艺术中已经确立的审美观，转而接受构成主义的抽象语言——它的圆圈与几何图形。不过，构成主义者本身并不认为这种语言是“抽象”的，他们将之与当时物质主义的想法相连，和工程、机械与社会功效相连。就这一方面来说，他们颇近于德国魏玛共和国(Weimar Republic)的包豪斯学派(Bauhaus Group)。他也像马雅可夫斯基一样，以音乐来表达他对老旧中产阶级价值观的蔑



罗德申科的照片贴画，这多少也反映出肖斯塔科维奇《双人茶会》(1928年)的精神，其时狐步舞正席卷莫斯科与列宁格勒

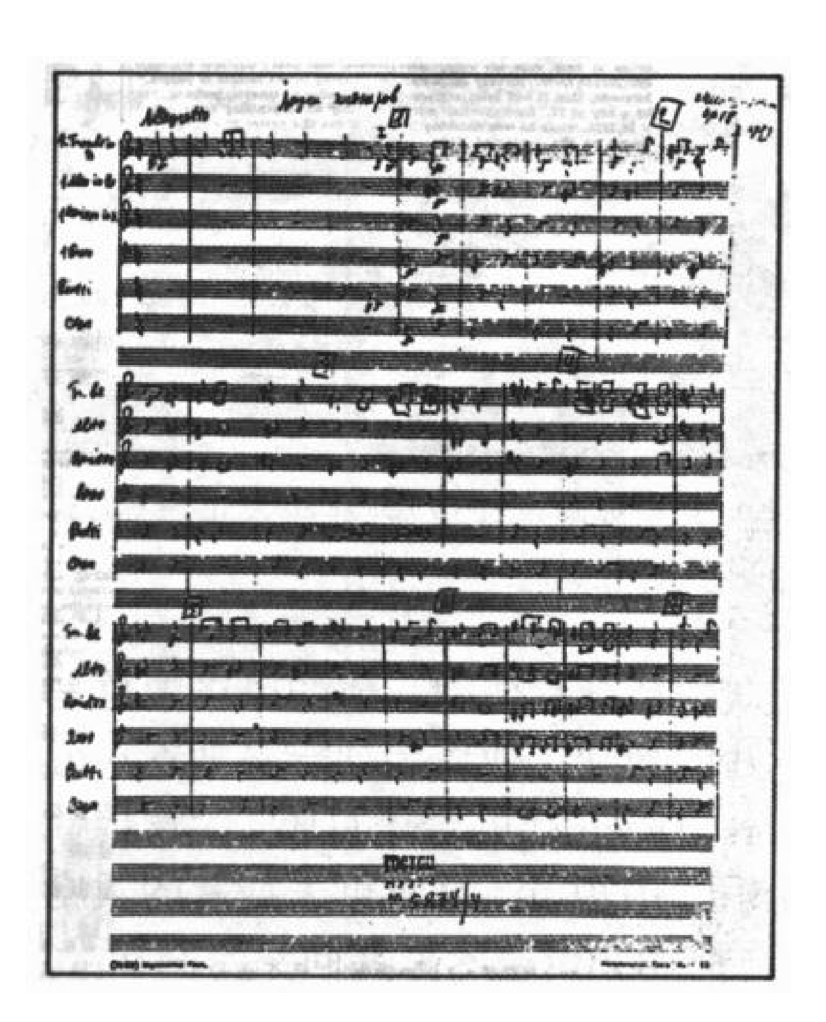


构成主义风格的海报。罗德申科为爱森斯坦的《波将金战舰》所制作的电影海报(1929 年)

视，并投入再教育民众的社会责任中。他的风格中总是多少有一股讽刺与绝妙的幽默。他成为列宁格勒青年劳工剧场（Young Workers' Theatre）的音乐总监，为宣传社会主义的电影谱写配乐。1929 年，马雅可夫斯基的戏剧《臭虫》搬上舞台，他与前述三位艺术家共同参与制作 。在这种活动与社会观念之下，他在此时会与住在马拉街的家人之间有些隔阂，也就不足为奇了。

这是个口号的时代，海报这种新艺术形式兴起了，它成为打动大多未受教育的群众或是拉拢中产阶级的手

段。这种新讯息是特别针对年轻人而发的。《臭虫》勾勒出马雅可夫斯基这些人对西方资本主义的激进立场；它的讽刺尖刻而不留情，其目的是要在一段与中产阶级重修旧好的时期里，讽刺所有自认为是革命分子的人。马雅可夫斯基为这次演出所做的海报上写道:“别对这虫子的千奇百怪感到生气,它说的不是你,而是你的邻居。”



肖斯塔科维奇为马雅可夫斯基的剧作《臭虫》写了音乐,这是唯一留下来的一页,显示出未来的《先锋（童子军）进行曲》(Pioneer [Boy Scout] March)

在音乐方面，肖斯塔科维奇被当时流行的爵士乐与狐步舞所吸引。狐步舞正在莫斯科与列宁格勒大为风行,而他最受欢迎的一首应时作品正是根据《双人茶会》(Tea for Two）所谱写的四首慧黠灵巧的管弦乐曲，他与指挥家尼古拉·马尔可打赌，他可以在三刻钟之内完成改编。这首改编曲后来纳入芭蕾舞曲《黄

DIMITRI SZOSTAKOVITCH

Young Russian Composer Tells of Linking Politics With Creative Work

By ROSE LEE.
Moscow, Dec. 3, 1931.

WHEN the symphony Opus 10, by Dimitri Szostakovitch, was performed in 1928 by the Philadelphia Orchestra and again last Winter by the Philharmonic Orchestra under Toscanini, the critics called it youthful. This was not surprising, for the composition was buoyant in mood and almost naïvely bold in the liberties it took with the respectable symphonic form. Nobody suspected, however, that it had been composed by a boy of 17. Szostakovitch wrote it in 1924, while he was finishing his course at the Leningrad Conservatory of Music. He has now other works to his credit, soon to be played in America.

In the early days he was still a "Wunderkind," but hated to be reminded of it. Now he has reached the advanced age of 24 and is probably the most successful of the new Russian composers. On the tenth anniversary of the revolution, his Second, or October, symphony was played in four large cities of the Union of Socialist Soviet Republics—Moscow, Leningrad, Kiev and Karkov. Since then it has been heard every year at some October jubilee. His third, or May Day, symphony had its first performance in 1930 and has stirred Russian audiences on each succeeding May Day. It seems as if this pale young man, with the tremulous lips and hands and the manner of a bashful schoolboy, were on the way to becoming a kind of composer-laureate to the Soviet State.

• • •

His earliest American sponsor was Leopold Stokowski, who again visited Leningrad in June of this year and carried away printed copies of the October and May Day symphonies. Presumably one or both of these works will be heard in Philadelphia during future seasons, to show American concertgoers how a rising generation is making music in the cause of socialism. For in Russia there are many youngsters like Szostakovitch, fervent and precocious, who believe themselves elected to point the way to a new era in music. They write a great deal, aspiring always to some perfect form expressive of the new society, as composers of another age aspired to ultimate beauty. In speech they are strangely articulate and quite untroubled by the paradox of the individual artist in a communistic State. They feel as if they had found a key to all questions, if not the immediate mind. Perhaps it is a personal prejudice, but I do not consider Wagner a great composer. It is true he is played rather frequently in Russia today; but we hear him in the same spirit as we go to a museum to study the forms of the old régime. We can learn certain technical lessons from him, but we do not accept him.

"We, as revolutionists, have a different conception of music. Lenin himself said that "music is a means of unifying broad masses of people." Not a leader of masses, perhaps, but certainly an organizing force! For music has the power of stirring specific emotions in those who listen to it. No one can deny that Tchaikovsky's Sixth symphony produces a feeling of despair, while Beethoven's Third awakens one to the joy of struggle. Even the symphonic form, which appears more than any other to be divorced from literary elements, can be said to have a bearing on politics. Thus we regard Scriabine as our bitterest musical enemy.

"Why?" repeated Szostakovitch, staring through his spectacles like an earnest little boy. "Because Scriabine's music tends to an unhealthy eroticism. Also to mysticism and passivity and escape from the realities of life.

"Not that the Soviets are always joyous, or supposed to be. But good music lifts and heartens and lightens people for work and effort. It may be tragic but it must be strong. It is no longer an end in itself, but a vital weapon in the struggle. Because of this, Soviet music will probably develop along different lines from any the world has known. There must be a change! After all, we have entered a new epoch, and history has proved that every age creates its own language. Precisely what form this development in music will take I cannot say, any more than I can say what the idioms of speech will be fifty years from now.

"The notes will be the same!" he concluded with a smile.

• • •

There was something alarming in the assurance of this young man, disposing of the past with no more apparent effort than a twitch of the fingers and a curl of his short upper lip. It was not conceit, however, but the ardor of the acolyte. As far as his own career went, he was quite sincerely modest. He was reluctant to speak of himself at all and had to be prodded with questions. For the past three years, he said, he had really written very little beyond incidental music for films and theatres—



Dimitri Szostakovitch, Russian Composer, Wh
Celebrity by the Distinction and Volum

Wing in politics and the dominance of Stalin's views. Especially it reflects the newly awakened interest in regional culture, a happy by-product of the system of handling national minorities.

For the Russian land is full of untapped musical resources, as the mountains and forests are full of the raw materials of wealth. Mines of melody, the heritage of nearly two hundred racial groups, are becoming accessible fo
ticated com
the concert
a new flow
upon popula
of folk-them
Szostakovitc
versation, h
hopeful sym
day and pe
way for a
Russia.

1931 年 12 月 20 日的《纽约时报》。肖斯塔科维奇在莫斯科接受美国记者罗斯·李的访问

金年代》(The Golden Age)中，这是另一部讽刺西方资本主义的作品。然而，他很快就发现这首小曲(马尔可曾把



前卫三人行：肖斯塔科维奇、梅耶霍德与马雅可夫斯基(站立者)，摄于舞台剧《臭虫》排练期间(1929年)



这是第二交响曲(“致十月的交响献礼”,1927年)的一页,描写了1917年革命期间一场残暴的街头屠杀,童年的肖斯塔科维奇在场目睹了此景

这首作品挑出来单独演出）很可能会使自己惹上苏维埃道德监察的麻烦。在官方眼中，“跳着狐步舞的西方世界”已经成为中产阶级颓废的象征,而“这个轻松曲式”也遭到教育部长安纳托里·卢那察尔斯基的谴责，他在一个讨论音乐的党内会议中说了这些话：

> 中产阶级宁可以他的性器官而非他的脑袋来生活……狐步舞的根本要素来自于机械化的、压抑的情欲，以及想要用药物来麻痹感觉的欲望……

肖斯塔科维奇为了掩护自己,写了一封信给《无产阶级音乐家》(Proletarian Musician：这个期刊专事宣传激进的反中产阶级的论调)，他在信中提出对抗“这个轻松曲式”的建议。在信末附笔中,他又加上以下的话：

> 我自承犯了一个政治错误，允许指挥家马尔可安排演出我为《塔希提的狐步舞》(Tahiti Trot) 所编的管弦乐曲,因为《塔希提的狐步舞》如果在不当的安排下演奏,可能会让人以为我在拥护这种轻松曲式。我已在大约三个月之前寄了一封适当的说明给指挥家马尔可。

在这些年里，这位年轻的作曲家证实了自己擅长所有的曲式：交响曲、剧场音乐、芭蕾舞曲、电影配乐、独奏钢琴曲以及室内乐。他离开音乐学院之后最早的尝试之一是极具现代主义风格的钢琴独奏曲《格言》

(Aphorisms)，这十首小曲蓄意顶撞传统，令他在音乐学院里的师长深感哀痛而失望。同一年(1927年)，他谱写了第二交响曲，副标题为《致十月的交响献礼》(Symphonic Dedication to October)，这是应革命十周年的邀约而谱写的。这个作品写给合唱团与管弦乐团，在肖斯塔科维奇以1917年俄国革命及其预示的无产阶级新黎明为主题而谱写的标题音乐中，这是个早期的例子。这首曲子显示它所受到的影响包括：构成主义的“抽象”艺术（特别是它得自机械运转的灵感所启发的音乐织体）、苏维埃现实主义——他也描述了在1917年，年纪还小的他目睹的一次血腥屠戮，曲中有一声工厂汽笛声，以此为最后一个乐段作准备，还有一段合唱团的吟唱，鼓在旁边敲着——以及诉诸列宁革命背后的抗议精神与理想的“海报意识”。(这首交响曲在首演时受到有所保留的赞赏，但是很快就被人遗忘，一直要到20世纪60年代末期在前卫的西方世界里才又被演出。)

不过，这些年里最骇人听闻的作品是他的第一部歌剧《鼻子》，此剧于1930年1月18日在列宁格勒的马利歌剧院首演。在一篇他为这次演出撰写的文章《为什么选择鼻子?》中，肖斯塔科维奇解释他之所以采用果戈里的作品，是因为他发现文学界的同仁不是不愿意，就是没有能力提供一个剧本来与他合作。他选择《鼻子》是因为它嘲讽了尼古拉一世时代，而且似乎优于果戈里的其他故事，它的文字比果戈里收在《彼得堡故事》(Petersburg Tales)里的其他作品更生动、更具有表达力。在这部歌剧

中，果戈里以严肃、正经的现实主义来叙述这个古怪滑稽的故事，诉说一个自以为是的公务员发现鼻子离开他另就高位，并配以肖斯塔科维奇自己并不擅长的讽刺音乐，它虽有描述性，但并不“俏皮”。这部歌剧里最古怪的场面之一出自果戈里这段文字所带来的灵感：

大学督察柯法列夫（Kovalev）……那天早晨起了个大早。当他醒过来之后，他用嘴唇发出“B－r－rh”的声音，这是他睡过觉之后必做的事，他自己也说不上来为什么。然后他伸伸懒腰，从旁边的桌上取了一面小镜子，检



肖斯塔科维奇与妻子尼娜、密友伊凡·索雷亭斯基，摄于1932年，肖斯塔科维奇在这一年结婚

查检查前一天晚上鼻子上冒出来的一颗痘子。可是，让他吓得魂出七窍的是，他脸上原来是鼻子的地方，现在却只有平平的一片！

《鼻子》的音乐深受德国一部伟大的新歌剧的影响，这部歌剧于1927年6月由弗拉基米尔·德拉尼施尼可夫(Vladimir Dranischnikov)的指挥演出轰动了列宁格勒，作曲者还拍了一封电报给妻子，说这是一次“骚乱的成功”。这就是阿尔班·贝尔格（Alban Berg）的《沃采克》（Wozzeck）。故事讲述一个小兵受到无情世界的逼迫，犯下杀人大罪而彻底幻灭，这个世界里有权操控的人物利用他作为拓展个人野心与贪婪的工具。这样一个故事对苏维埃理念的吸引是显而易见的。但是，肖斯塔科维奇生吞活剥了这部歌剧的音乐风格，并在《鼻子》中仿效了许多贝尔格的音乐戏剧手法。如同肖斯塔科维奇在第一交响曲之后谱写的其他作品一样，他显示自己在追求创新一事上毫不妥协，同时他也从伊凡·伊凡诺维奇·索雷亭斯基(Ivan Ivanovich sollertinsky)处得到有力而明确的支持。索雷亭斯基是革命后崛起的最杰出的学者兼音乐家之一，也是肖斯塔科维奇在这些年里新结交的密友，他以其急切的、预言式的风格写道：

……他(肖斯塔科维奇)让主角不以传统的咏叹调与抒情歌曲来表达，而是以活生生的语言，把日常的话语谱进音乐中，他在俄国歌剧作曲家中或许算得上是第一

人……歌剧站在十字路口。苏维埃歌剧的诞生已不远矣……

在肖斯塔科维奇的许多朋友与仰慕者当中，伊凡·索雷亭斯基或许是最亲密、最有影响力的一个。索雷亭斯基对一切音乐——欧洲与俄国的音乐皆然——都有深刻的历史意识，他清楚地意识到马勒对于苏维埃作曲家在交响曲的发展上所具有的重要性(他于1932年撰写了一篇关于这位作曲家的研究文章)，并且他生来就对艺术中新奇有趣的东西很感兴趣，他的脑子里满是各种各样的想法。他的视野深刻而广泛，但也妙思横生，因此很快就成了一位杰出的模仿大师，信手拈来欧洲艺术思想中的精华，塑造出新的苏维埃意识。斯大林整肃苏联文化界时，这么一位杰出人物也逃不过这一劫，不过到1944年索雷亭斯基去世的时候，在鲍里斯·阿萨费耶夫所领导的哲学—社会学音乐家的新学派里，他还是能保持他发人灵思的地位。

一切迹象都显示，若非斯大林接掌政权，年轻的肖斯塔科维奇应该会追求戏剧作曲家的辉煌事业。他的下一部歌剧《梅钦斯克县的麦克白夫人》刚一推出就大获成功，这使他投入一套瓦格纳式的歌剧联作，以一个社会“写实”的主题来颂扬俄国女性的角色。在《梅钦斯克县的麦克白夫人》成功上演时，他在一次访问中表示：

我想要写一部苏维埃的《尼伯龙根的指环》(Der

Ring des Nibelungen)。这将会是第一个关于女性的歌剧四部曲,而《梅钦斯克县的麦克白夫人》是其中的《莱茵的黄金》(Das Rheingold)。之后将有一部歌剧描写人民意志运动中的女英雄。(索菲亚·普鲁夫斯卡娅[Sofia Perofskaya],她策划了刺杀亚历山大二世的行动,与其他的“三月一日嫌疑犯”一起被绞死。)然后是我们这个世纪的一位女性,最后我将会创造出我们自己的苏维埃女英雄,她的性格将结合今日与未来女性的特质,从赖瑞莎·莱斯纳(Larissa Reisner)到第聂伯罗斯卓依(Dnieprostroy)的女工珍妮·罗曼柯(Jennie Romanko)。这个主题是我日常思考的主导动机,而且往后十年里都将继续如此。

《梅钦斯克县的麦克白夫人》于 1934 年 1 月 22 日在列宁格勒的马利歌剧院首演,之后两年盛演不衰,甚至远及纽约的听众。1936 年 1 月斯大林亲临歌剧院观赏之后,官方出面干预。3 月间,它在伦敦上演。布里顿于 3 月 18 日欣赏了英国首演之后,在日记中写道:

当然,佯称这是彻头彻尾的伟大音乐并无益处,它是舞台音乐,因此也必须以此来衡量。它在幕间音乐处有一些绝佳的音乐。不过我愿意诚心地为它辩护,驳斥“缺乏风格”的指责。人们不会在风格与手法之间作一区别。作曲者有权从他要的人身上撷取他需要的东西,也有权谱写音乐。这部作品从头到尾都有风格与手法上的一致。其讽刺切中要害而精彩,没有一分一秒会让人感到

枯燥……

肖斯塔科维奇最早听到苏维埃官方不赞同他的歌剧，是他在1936年1月28日早晨打开《真理报》(Pravda)的时候，当时他与大提琴手维克特·库巴兹基（Viktor Kubatsky）在旅途中，前往阿尔汉格尔斯克(Arkhangelsk)演奏他新作的大提琴奏鸣曲。在《真理报》第三版的左角上，刊载着三栏对这部歌剧的诋毁，标题是《混沌代替了音乐》。

乐曲一开始，听众就被刻意制造出的不协调而混乱的声流所震惊。旋律的片断、未成型的乐句在喧嚣嘈杂、尖叫声中又消失……这段音乐是以一部受排斥的歌剧为其底本……它把“梅耶霍德主义”最负面的特征(而且还加重了数倍）带进剧院和音乐中。我们有左派分子的困惑，而不是自然的、属于人的音乐……

传闻这篇诋毁文章的作者是一个名为安德烈·日丹诺夫的人写的，他刚接掌列宁格勒的党委会，也是斯大林在中央委员会文化政策方面的发言人。1934年，日丹诺夫主持了苏维埃作家联盟大会，在会上第一次提出了“社会主义现实主义”的概念。

就音乐而言，《梅钦斯克县的麦克白夫人》的确是一部承袭了19世纪伟大传统的歌剧，其角色塑造的范畴与人性关怀都属于威尔第式的，比不上《鼻子》和第二交响

СУМБУР ВМЕСТО МУЗЫКИ

Об опере «Леди Макбет Мценского уезда»

1936 年 1 月 28 日的《真理报》。这篇《混沌代替了音乐》的文章斥责肖斯塔科维奇的歌剧《梅钦斯克县的麦克白夫人》

曲那样的前卫尝试。不过斯大林关切的是它的内容，它描写某些卧房情景时采用施特劳斯式的现实主义,而且，主题中带有令人不悦的暴戾与悲剧力量（“快乐的结局”在政治宣传中是很重要的)；或许最重要的是，他惧怕这个音乐戏剧概念背后不可抗拒的天才。这部歌剧起初受到好评，它斥责 19 世纪沙皇时代商贾生活的腐败，自然

符合苏维埃对进步的观点，它对角色与场景的处理都非常俄国化。然而，它鼓励观众太过注意自身，也鼓励观众去做精细的道德分辨，而这与官方的“社会主义现实主义”——它是最新的文化教条——所暗示的“新而美妙”的生活并不协调。斯大林尤其要求要服从“一国社会主义”(这就表示放弃了列宁与托洛茨基的“共产国际”)；像梅耶霍德与肖斯塔科维奇这类有心于创造的知识分子对他是一种威胁，一如勋伯格、布莱希特（Brecht）与魏尔(Weill)在纳粹德国对希特勒造成的威胁。

在这一记雷击之前，肖斯塔科维奇正在谱写一首新的交响曲——他的第四，在作曲家与知识分子之中，刚兴起一股对苏维埃交响主义的热潮，而这首作品原可能是他对此的个人反应。在这个阶段里，肖斯塔科维奇还未放弃他身为音乐创新者的职责。在 1935 年 2 月召开的苏维埃交响主义研讨会上，肖斯塔科维奇还曾经表示：

> 我们苏维埃作曲家对于西方作品了解得并不够……我们应该由作曲家联盟召开研讨会，来熟悉西方的音乐文化；其中有许多有趣而有所助益的东西。

稍早，在 1932 年，索雷亭斯基曾经鼓吹苏维埃作曲家应追随马勒的典范。“马勒比德彪西、斯特拉文斯基、里夏德·施特劳斯或欣德米特更加接近我们。”他引述了一些段落，也说到马勒“尝试达到一种人类的集体性”，以及他的音乐中没有以滥情为目标的情感主义。

第四交响曲是肖斯塔科维奇最接近马勒的作品，而且在这位作曲家的发展过程中，既是开始也是结束。此后他和西方前卫派与表现主义划清界线——斯大林将对之颁布禁令。这也开始了一种新的交响曲，这将在他的第五交响曲中臻于纯熟,并得到官方的认可。然而,鉴于《梅钦斯克县的麦克白夫人》受到的攻击以及肖斯塔科维奇因此在同侪之间蒙羞（他的作品很快就在剧场与音乐厅中听不到了)的情况,他决定在首演当晚撤回这首交响曲，这是由弗里茨·斯提德瑞（Fritz Stiedry）负责指挥的。在这种弥漫着敌意的气氛下，演出这样一首狂野而悲观的作品将是不智之举。第四交响曲的撤演被解释为鉴于公众批评而重加评估。至于这首交响曲，肖斯塔科维奇并没有把它毁掉。他把它当作秘密日记一样锁在抽屉里，直到允许它的内容被暴露的一天。这一天还必须等上 25 年。

8

公众与私人作曲家（1934～1938）

……充满悲剧张力的第五交响曲，呈现出宏伟的展望和哲学的探索。

——《真理报》

第五交响曲谱于斯大林的“叶佐夫统治”（Yezhovshchina）的全盛期，在整体评价肖斯塔科维奇一生的事业上，它提出了许多重要的问题，因此，我们有必要在此稍作琢磨。其实，写于1937年的第五交响曲堪称他事业上的转折点——如同贝多芬作于1803年的《英雄》(Eroica)交响曲一般——并且开启了他创作生涯的第二个发展“阶段”。作曲家自己将之视为创作生涯的一个里程碑，这一点由他之后几首作品引用了它的主题与表达方式即可看出。

很有趣的是，他的第一首与最后一首弦乐四重奏都引用了第五交响曲，而在其他作品中的间接援引更是错

不了的。第五交响曲是肖斯塔科维奇第一次把寓意赋予节奏动机的作品，这个节奏就像后来的DSCH主题一样，成为他作曲风格的标记。这个由同音反复所组成的两短一长（或称抑抑扬格[anapaest]）的节奏在此是一个充满期望与奋进的动机，并在每一个乐章都有出现（但在第二乐章里却以滑稽的方式加以模仿），在此，免不了又和贝多芬遥遥呼应。贝多芬的第五交响曲在四个乐章里也都用了一个类似的节奏设计（“命运是这样敲着门”）。我们据此推断肖斯塔科维奇心里知道要以某种宏伟的、基本的方法来统一他的作品，以此和他那位伟大的革命先驱相衔接，这么想也并非不合理。其实，这两首交响曲的布局安排几乎完全相符。它们各是一个四乐章的“奋斗”作品，而终乐章都解决了先前的疑虑与悲剧挣扎。如果我们想起贝多芬把第五交响曲里的节奏动机也用在后来的第四钢琴协奏曲与《热情》奏鸣曲等作品中，那么肖斯塔科维奇与贝多芬之间的对应就更惊人了。必须强调的是，对于肖斯塔科维奇来说，贝多芬的典范是至高无上的。他的朋友索雷亭斯基在1941年写道：

在我们的音乐世界里，各种贝多芬式的交响曲发展概念还留有残迹。原因在于，在音乐文化史上，交响曲的发展就只有一个巅峰。这个巅峰以贝多芬为代表，第五或第九里的“英雄精神”就是最杰出的代表……每一位作曲家都有权变更交响曲的形式，只要他基本上忠于贝多芬式的交响曲结构……“贝多芬派作曲家”与“交响乐作



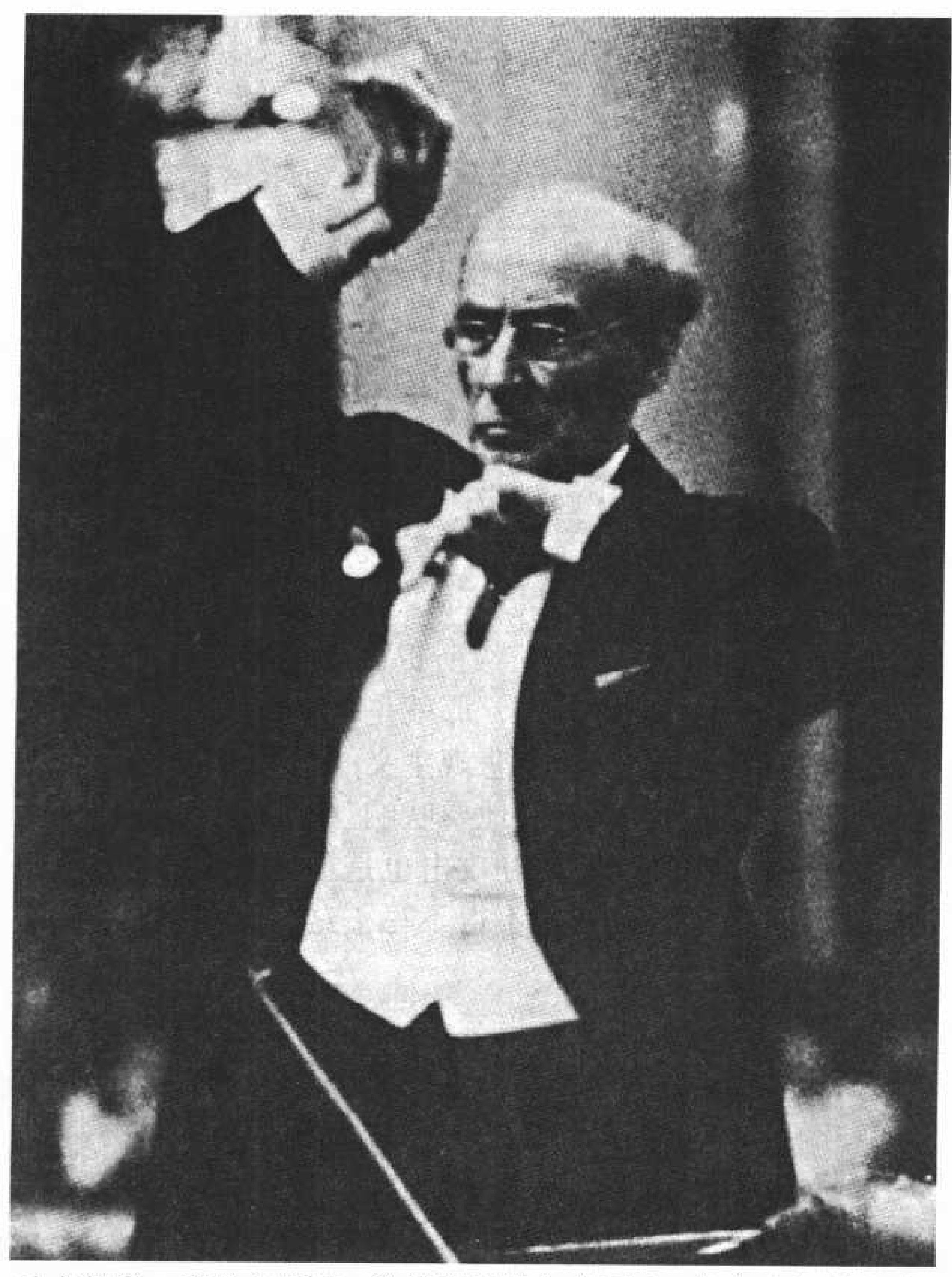
这幅照片摄于列宁格勒，1941 年，当时肖斯塔科维奇正在谱写第七交响曲，他背后挂的是贝多芬的画像。肖斯塔科维奇对这位伟大的欧洲交响乐作曲家在社会、历史与创作上有强烈的认同感

曲家"这两个词实不可分。

肖斯塔科维奇在第五交响曲中呈现出挣扎与苦难的想法时，他心里很清楚有一些苏维埃现实主义的拥护者会质疑他音乐理念的"正确性"。当斯大林的"一国社会主义"政策嵌入专事压制与恐怖的官僚体系时，教条就划下一条清楚的线，而越线的艺术家与思想家必须自己承担恶果。作曲家现在必须把作品交出来，让同侪一起讨论。"悲观主义"被认为是"中产阶级的颓废思想"，而快乐的结局对一个激奋人心的社会新形象来说，乃是不可或缺的。马克西姆·高尔基(Maxim Gorky)在1934年写道："在苏联胜利的无产阶级所提供的各种服务中，我们必须把这个事实也算进去，那就是他们惊人而英勇的努力已经使世界脱去孳生于悲观主义的腐朽和霉气。"俄国国内人民与组织等不及地要吹响"中产阶级崩颓"的号角，他们对这首交响曲展开攻击也是预料中事，肖斯塔科维奇为这首作品辩护时，不得不写了这么一段话：

我们时常怀疑苏维埃艺术是否容许悲剧风格的存在。但是，我相信这只是因为悲剧很容易被理解为意味着命运或悲观主义。我个人以为，苏维埃悲剧这种风格是有权利存在的；不过苏维埃悲剧应该有一种"正面的"想法，就好比莎士比亚永存不朽的情感。

第五交响曲的简单风格很能响应新的文化教条——



叶夫根尼·穆拉文斯基，肖斯塔科维奇的同事，终生宣扬他的音乐，他们的关系始于第五交响曲。这幅照片摄于他的晚年

肖斯塔科维奇在酝酿这部作品期间努力发展出一种表达风格，它结合了柴可夫斯基与马勒的语法，保证普通大众都能理解，也就是普罗科菲耶夫在1934年返回俄国时所称的“宏伟的新简单性”。此时，肖斯塔科维奇发现了一位指挥家，此后他不遗余力地推广肖斯塔科维奇的交响乐作。这样一个发现在作曲家与听众之间的关系上总是个极重要的联系。叶夫根尼·亚历山德罗维奇·穆拉文斯基（Yevgeny Alexandrovich Mravinsky）在列宁格勒指挥第五交响曲首演的时候年仅34岁，他在第二年成为列宁格勒爱乐乐团（Leningrad Philharmonic Orchestra）的音乐总监。第六、第八、第九与第十交响曲都在穆拉文斯基的指挥下首演，肖斯塔科维奇后来还将他最伟大(就苏联的观点而言)也最引人争议的作品——第八交响曲题献给他。

不过，第五交响曲的快乐结局到底有多真切呢?据说肖斯塔科维奇曾经在晚年对他的忘年之交弗尔科夫这么说：

我想每个人都清楚在第五里发生了什么事。那种欢腾气氛是强挤出来的，是在威胁之下捏造而成的，就像在《鲍里斯·戈多诺夫》(Boris Godunov)中那样。这就好像有人用棍子打你，说：“你的工作就是要快乐，你的工作就是要快乐。”而你站起身来，浑身颤抖，口中喃喃有词地离开：“我们的工作就是要快乐，我们的工作就是要快乐……”法捷耶夫（Fadeyev）去听了这首曲子，然后在日

记里(只给自己看的)写道:第五号的终乐章是无可挽回的悲剧……

不管对第五最根本的讯息还存有什么疑惑,它悲剧的结尾,尤其是从第四里引入的绝望是毫无疑问的。

第五不能外于第四来讨论,如前所述,肖斯塔科维奇在1936年的第四首演之前将之撤回。有一段时间(在第四为人所熟知以前),第五被视为与第四截然相对,其实,这两首交响曲有很多共通之处,甚至共用了一些主题。第四的第一乐章奠定了他以后的交响曲第一乐章的基本形态,肖斯塔科维奇一再反复使用,直到第十都是如此。这是一个规模庞大、步调缓和的乐章,各个主题在其中对比、发展并“受到残害”,最终形成毁坏一切的愤怒高潮,然后依照相反的顺序回溯,把原来的特性都加以转变。在无比重要的再现部中,转折的程度可能非常惊人。于是,在第四交响曲的第一乐章中,原本安静而亲切的东西变得紧张而悲剧意味浓厚,声调充满阳刚之气,原本宏伟并富悲剧性的东西却变得畏缩而诡怪,“公开的”变成“私下的”,“集体的”变成“个人的”,或者是颠倒过来。这种对照感与对立面的确认赋予肖斯塔科维奇的音乐一种“生成”(becoming)的辩证特质,以及可由黑格尔与马克思的历史哲学观来解释的正反合辩证法,黑格尔和马克思将历史视为一个连续的螺旋进程。理论与实践之间的关系是俄国艺术家与知识分子非常关切的一个问题:柴可夫斯基担忧他是否有能力循着形式理论来塑造自己的理

念;托尔斯泰观察了人生百态,却寻求一种简约的基本道德以诠释之;梅耶霍德将象征主义与构成主义的理论运用在表演上,以探索事物背后的心理事实;构成主义者本身则避开摄影式的“真实”,偏好一种轻易合于斯大林教条的观察真实的方式。同样,肖斯塔科维奇企图在音乐中锻炼出一种技巧,在某种程度上,这种技巧是由隐伏在新社会热望背后的哲学与理论原则塑造的。第四交响曲尝试了一种广泛的、真正的非精英分子的音乐,企图表达出一种新的意识。在所有这种方式中,马勒的乐作或许称得上是楷模,不过阿萨费耶夫与索雷亭斯基这类思想家的社会—美学理论同样影响深远。“苏维埃交响曲的精髓应该是:尽收乾坤的范畴,以及各式主题、形式、乐种、语调和表达手法。”索雷亭斯基曾经这么写道:“世界各地的音乐家都会倾听它的声音,所有的听众,每一个渴望逃脱所身处的社会的磨难并追寻新道路的人都会倾听。”融会贯通了这些人的理念之后,肖斯塔科维奇以第四交响曲创造出一种新的交响曲类型,这是他绚丽保守的第一交响曲与前卫的第二交响曲都不曾预见过的;这一大块延展开来的画布,像托尔斯泰的《战争与和平》一样,能以一种整体的圆融来涵盖公开与私密、史诗的宏伟与个人的悲欢等等相互冲突的各个层面。这首作品尾声中的那种天地一片阴郁绝望,在音乐史上很少有作品能比得上。原本由低音管独奏的送葬进行曲,肖斯塔科维奇作了夸张的变形,改由整个乐团奏出,这种“炽烈”连布鲁克纳都显得逊色。由于肖斯塔科维奇完成这首交响曲

的时候正是他的音乐生涯因《梅钦斯克县的麦克白夫人》遭受攻击而大受影响之时，因此而推断这首作品表达了这位作曲家个人的绝望（当然，就像所有这类经验一样，一定要经过普遍化的过程）。如同罗伯特·莱顿（Robert Layton）所言："这首乐曲的末段说明了这首交响曲记录了一个悲剧的精神经验,(对我而言)这是不容置疑的。"

另一位作者曾提到"我们在第四交响曲这类作品中，见到这位个人热情洋溢但又私密的交响乐作曲家"。在论及它"极度自传式"的风格时,这位作者又说道:

> 但事实是，肖斯塔科维奇在他的交响艺术中似乎总在探索着两条脉络,一个显然是公开的,一个显然是私密的,而且他手握一种有力而多样的风格任其驱策,来适应这两个世界。

第四交响曲所释放出来的狂烈与破坏力对于形式上的一致与合理的比例是一大威胁。肖斯塔科维奇经常公开自我批评一番,有一次他表示,他承认此曲中有一些地方是他所喜爱的，但是它却受"自大夸张狂"(grandiosoania)拖累。如前所见,第一乐章建立的结构与内容上的基本样式,运用在之后几首所谓的"战争"交响曲中。因此,我们必须小心避免将第五视为第四的否定。当然，第四的情感过度泛滥以及比例失当的倾向暂时扼制住了，但第四开拓了一条肖斯塔科维奇以后继续遵循的路。从此以后,交响曲都将是繁复、规模庞大的挥洒空

间，构筑于一个伟大的主题之上。这样一首作品的驱动力可以用黑格尔的正反合辩证法来解释。

肖斯塔科维奇转向弦乐四重奏这种比较私密的表现形式,以暂离交响曲的压力,他以第一首四重奏为他的音乐自传揭开新篇章。弦乐四重奏或许能够（如有必要的话)为一个受公众围剿的人物提供一个宣泄口,正如亚伯拉罕(Gerald Abraham)所指出的,随着音乐生涯的发展,肖斯塔科维奇渐渐把这种曲式当作秘密日记，里头充满密码与暗喻。在写给四位乐手的私密对话中，这位作曲家可以将他的听众当成偷听悄悄话的人，而不是充满道德训示与华丽辞藻的政府集会。

第一四重奏是一首淡雅、毫不矫饰的作品，谱写于1938年5月到7月间,并于10月10日由格拉祖诺夫四重奏团(Glazunov Quartet)在列宁格勒首演。肖斯塔科维奇写完第五交响曲之后,稍事休息,“心里想着不会写出什么东西”,他在“没有特别想着什么或感觉什么”的情形下开始谱写。他接着说:“可是后来，四重奏的谱写工作非常吸引我，谱写的速度快得超乎寻常。请不要在我这第一首四重奏中找寻任何特别的深刻含义……我会管它叫‘春天’四重奏。”

这里是一位私密的艺术家在创作。这首作品简短而天真,在风格与结构上非常古典,它其实正好是第五交响曲的反面。(或许,我们可以拿第五交响曲与第一首四重奏所具有的公开风格与私密风格,与19世纪列宁格勒的伟大建筑师之一——拉斯特瑞利相比较。他建的冬宫规

模雄伟，是交响曲，相对于彼得大帝的夏宫，它是四重奏。）的确，这首四重奏里仍嗅得出第四交响曲的味道，它出现在一小段小提琴旋律片断中，或是在谐谑曲的旋律轮廓中，暗示了马勒的“圣安东尼与鱼”(St Anthony and Fishes，先前他以这首歌曲为范本，谱写了第五交响曲的谐谑曲)，但是那个宏伟的世界已经十分遥远了，说不定肖斯塔科维奇在谱写这第一首四重奏的时候，想起了他小时候在波多斯卡娅街的家中，晚上聆听邻家传来的乐声，那是他第一次听到四重奏。这首作品也许简单，不过技巧纯熟而且风格独特：显示了这位作曲家觉得有必要简洁秘密时，写起来依然充满自信。同时，乐章之间也有连续感，因为肖斯塔科维奇的对比手法总是植根于将一个乐念转为相反形态的技巧。换句话说，这首四重奏不只是一首有四个乐章的组曲而已，它是一个有机的整体。然而，在谱写下一首四重奏之前，还将出现一系列庞大的公众式作品。直到他完成了第六、第七与第八交响曲之后，他才再度回到这种曲式上，此时这位作曲家也开始以一种不同的、比较富有深思的眼光来看待室内乐。斯大林和后来发生的战争将加深这位作曲家对人类苦难、悲剧与矛盾的感受，而随着这种感受加深，他对于官方期望与艺术良知之间所产生的冲突也有了更敏锐的意识。

9

伟大的卫国战争(1939～1945)

多少腐朽的床铺在
那些日子里漫掷街头!
他们弯着腰在废墟里
毫无知觉地尝试检视它们。
他们阴郁、佝偻地舞蹈着,旋转着,
挖开四处寻找野菜……
而他们没有任何原因地集聚在
堤防各处,暗淡而光秃,
仿佛患了营养不良症。这敌人,
想找个地方度过夜晚。

——奥尔加·伯果戈尔茨(Olga Berggolts)

在欧洲,世界末日的善恶决战逼近了。在意大利,法西斯主义以墨索里尼 (Mussolini) 为化身, 控制了混乱的国内局势。在德国, 主张国家社会主义 (National Social-



毕加索的画作《格尔尼卡》。马提诺夫(Martynov)写道:“我想……将肖斯塔科维奇的音乐和毕加索的晚期作品相比。我指的是像《格尔尼卡》这类的画作,毕加索借这幅画羞辱法西斯杀手

ism，或称纳粹主义〔Nazism〕) 的希特勒比墨索里尼还要邪恶。希特勒大军的铁蹄踏进奥地利与莱茵地区(Rhineland)。1936～1939 年的西班牙内战牵连了整整一代理想主义者、知识分子与创新冒险家——总称为“国际纵队”(International Brigade：西班牙内战期间共产国际在巴黎组织的外国志愿军，以协助西班牙共和政府。1938 年底，当苏联开始减少它对西班牙共和国的支持时，国际纵队正式从西班牙撤退)关切着燃眉之争：佛朗哥(Franco)得法西斯党人之助，推翻了本土的合法政权。随着斯大林“现代恐怖伊凡”的恶名逐渐传扬，苏联光明的新形象开始转变。由于苏联协助西班牙共和政府,多少也在国际上恢复了一点名声,但此举也分裂了共产党的忠诚分子，因为他们开始思索苏联伸出援

手的潜在含义。在巴斯克地区的格尔尼卡(Guernica)镇上，德国空军屠杀了一群无辜的民众。毕加索以此镇为名，将这个泯灭人性的罪行写入了他的画作。可怜的英国首相张伯伦（Neville Chamberlain）成了安抚希特勒长靴政策的化身,他出席了法、英、意、德在慕尼黑举行的四国会议,带回一纸与希特勒签署的约定,他表示:“我相信这就是我们这个时代的和平。”希特勒挥军进入捷克、墨索里尼进攻阿尔巴尼亚（Albania）的行动自然不能自圆其说。H. G. 威尔斯在他的《世界简史》(Short History of the World)一书中,概述了接下来发生的事:

英国政府现在终于领悟到会发生什么事了。(法国人无力动弹;其他欧洲国家帮不上忙;美国还活在傻瓜的天堂里。)就只剩下一个可以结盟的国家了——苏联,这个希特勒恨之入骨的国家，他向来以最粗野的话语来批判它。英国心不甘情不愿地派了一个由小官员率领的使团,到莫斯科磋商紧急协定。但是为时已晚。斯大林早已放弃了苏联革命的原则，认为与纳粹订约并无大碍。斯大林认为纳粹与西方国家都在争取他的青睐。希特勒虽然疯狂,却是个聪明的政治人物,所以他乐于提出较优厚的条件。希特勒的考虑很简单。德国夹在法苏之间,海上又受到英国钳制，处境将如胡桃夹子里的一颗胡桃。一旦苏联方面的压力解除,对德国来说,发动战争就很安全了。苏联可以以后再来对付。斯大林的地理常识就和他的政治原则一样匮乏。在整个世界，甚至许多共产党员

都还懵懵懂懂的情况下，苏联就已经和纳粹德国签署了一纸约定。详细的条文还不为外界所知，而且可能永远不会公开，不过大家很快就知道它的内容包括了波兰的瓜分。1939 年 9 月的第一天，希特勒心里知道英法之间签署的联盟就代表世界大战的开始，大军一挥，入侵波兰。

希特勒到 1941 年 6 月才进攻苏联。在这之前，斯大林还有空了断一桩旧仇。1940 年 8 月 20 日，在斯大林的命令下，流放墨西哥的托洛茨基遭到暗杀，他的桌上还摆着未完成的斯大林传记，他在 1926 年就曾称斯大林是"革命的掘墓者"。在苏联境内，整肃运动开始缓和下来，因为斯大林正忙于屠戮芬兰（结果使苏联的疆界得以扩大），并入侵罗马尼亚，之后又引发巴尔干半岛上的利益冲突，让希特勒很不高兴。最后德国对苏联开战的时候，据说苏联人民比政治人物还要惊讶，因为政治人物已经看出这是无法避免的。

在 1939 年和第二次世界大战之前的数年里，并不缺乏严肃悲壮的音乐作品。我们习于认为艺术能预知未来：艺术家看得比政客还要远。早在 1924 年，西贝柳斯（Sibelius）第七交响曲的最后一段就已经表达出一种阴森而颓然的坚忍；贝尔格的《沃采克》(是以交响曲构思的）虽然具有热切的人性关怀，却身处一个充满迫害与疯狂的梦魇世界；肖斯塔科维奇于 1934 年开始谱写震天撼地的第四交响曲，同年，贝尔格（在他去世前不久）完成了

晦暗的小提琴协奏曲，作为“纪念一位天使”的安魂曲；在英国，沃尔顿（Walton）谱写了怒声入云的第一交响曲（他写到末乐章时就写不下去了——他总是如此！），沃恩·威廉斯（Vaughan Williams）则完成了他狂暴的第四交响曲；巴托克也在他35岁到40岁之间写了晦暗激烈的作品——《为弦乐器、打击乐器与钢片琴所写的音乐》（Music for Strings, Percussions and Celesta），在1939年写了第六四重奏，终乐章凄凉而荒芜；在希特勒的纳粹统治下，欣德米特与勋伯格被迫背井离乡。勋伯格移居美国，他写出的音乐清楚地显示了危机与噩兆，他的小提琴协奏曲起始处的阴郁、《摩西与亚伦》（Moses and Aaron）中围着金牛（根据《圣经》，摩西在山上领受十诫时，他领导的人民却将所有的金子熔铸成一只小金牛，并把它当做偶像来崇拜。此事被视为违抗上帝意旨的邪恶行为）所跳的舞蹈，以及第二室内交响曲宿命地回到降E小调上，这些段落都难免涌上心头。

至于高处不胜寒的肖斯塔科维奇，他是苏联才气最高的音乐人物，我们无从得知他对欧洲发生的事有何感受，也不知道他对于斯大林与邪恶纳粹结盟有何看法。他和当时每个苏联知识分子一样，也在斯大林的整肃运动中失去了朋友和同事，其中最重要的是曾在20世纪20年代末期对他启发甚多的梅耶霍德，他于1939年被捕，第二年死在牢中。

肖斯塔科维奇从完成第五交响曲与第一弦乐四重奏以后，就与妻儿一起住在列宁格勒由作曲家协会提供的

作曲家宿舍(House of Composers)的一幢宽敞的寓所里。(加利雅〔Galya〕生于1936年，马克西姆〔Maxim〕生于1938年。)他在1937年就已受聘担任列宁格勒音乐学院的教授。除了教学之外，这个工作还带来相当繁重的行政责任。譬如说,他在1941年夏天就必须兼任作曲与钢琴考试委员会的主席。在完成了第一四重奏之后，他为苏维埃兰影(Lenfilm)制片厂谱写了许多电影配乐。斯大林对肖斯塔科维奇写的电影配乐评价甚高。套用一句弗尔科夫的话,肖斯塔科维奇能够在电影配乐中"让恺撒的都归于恺撒"。(这句话出自《圣经》。有人想诱耶稣说出不当的话,故意问他:犹太人应不应该纳税给统治他们的罗马大帝恺撒?耶稣拿出一枚上面有恺撒大帝头像的罗马钱币反问道:"钱币上是谁?"他的意思就是:钱币既属于恺撒所有,自当交给恺撒,只要犹太人不必违背他们自己的宗教信仰即可。换句话说，属于恺撒的东西就归于恺撒,而属于上帝的东西当然归于上帝。)

我们可以从肖斯塔科维奇的朋友兼传记作者拉宾诺维奇那儿,勾勒出一幅肖斯塔科维奇这个时候的相貌:

他不是很高,不过乍看之下好像更矮,更瘦削,面孔的轮廓分明,一双神经质的手,没有一刻静下来,总有一撮不听使唤的头发垂在额前。虽然他当时已有30多岁,却给人年轻的印象。甚至在那个时候，已经看得出一个有趣的对比:他仁慈的眼睛里有时闪烁着喜悦,有时又露出顽皮淘气的神情,而这张脸上,单薄紧抿的嘴唇却是意

志甚至是倔强的表征。

他的性格是各种极端的奇异综合。他自承热爱生命。他不喜独处，在众人相聚时可能是言谈的焦点。然而，他又一直有一些想法暗藏心中。他神经质的手指经常弹着只有他自己才听得到的旋律。我时常在一旁观察他：他兴奋地对朋友说话，告诉他们昨天音乐会里的事，或者，他谈到最近的一场足球赛更是兴奋得手舞足蹈，有时还从座位上跳起来……如果你直视他牛角大框眼镜后面的眼睛，你会感觉到，其实他的心灵只有一个小小的角落留在这个房间里，其他部分都在好远好远的地方。

1939 年，肖斯塔科维奇已经开始计划下一首交响曲。他意识到自己背负的国家重任，便宣布这首曲子将是一首“列宁”交响曲。他将马雅可夫斯基描写列宁的诗作谱上合唱与管弦乐。肖斯塔科维奇写道：“这首交响曲会用到关于列宁的流行歌谣歌词与旋律。”这样一个宏伟的主题引来了观望与期待，但是这个计划后来并没有实现。肖斯塔科维奇另外谱写了一部作品来代替，此曲和之前的第五一样是纯粹的器乐作品，不过构思概念上却迥然相异。虽然第六交响曲中严肃沉郁的第一乐章以雄伟的主题揭开序幕，有马勒波澜壮阔的风格，但接着的诡奇的谐谑曲与欢乐得不顾一切的终乐章，令听众初闻时恐怕会觉得前后接不起来而有欠恰当。肖斯塔科维奇和伟大的交响曲作曲家一样，发现自己没办法在两首不同的乐子中重复自己。他认为应该让他的听众不断地去



苏维埃战争海报。“拿破仑被击溃——同样的命运也等着傲慢的希特勒!”

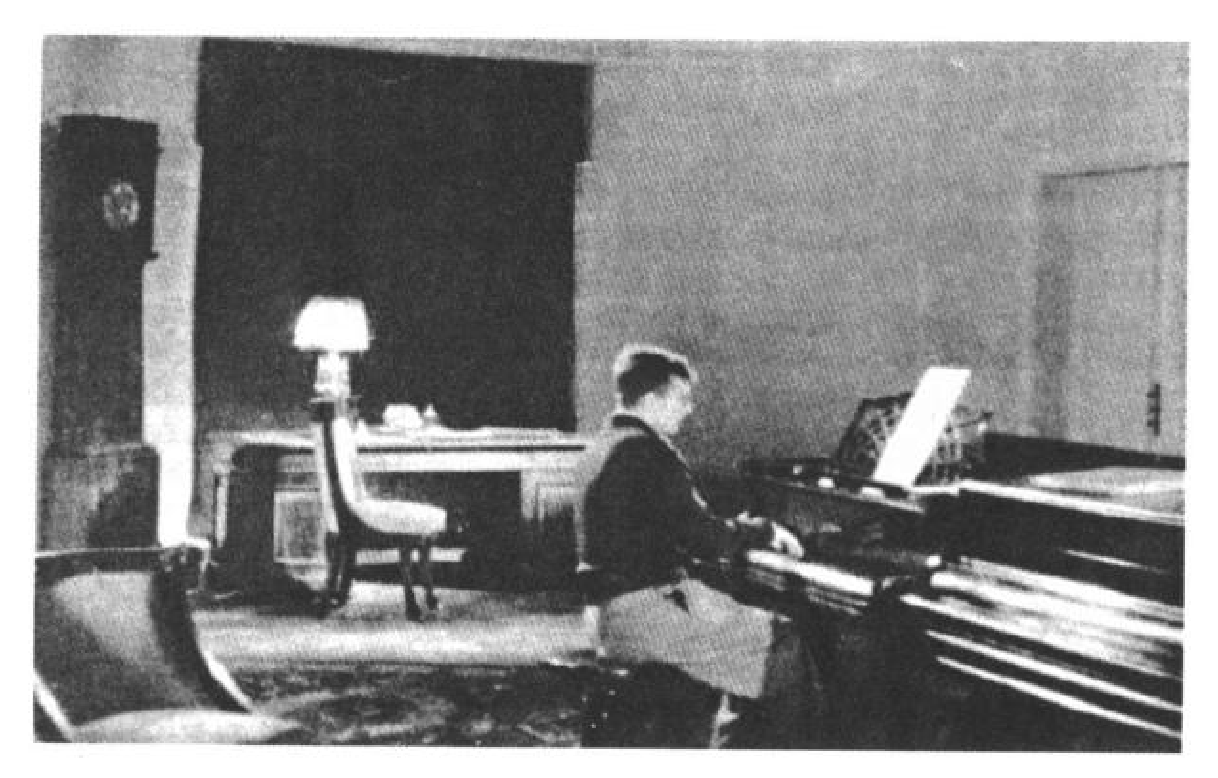
猜测。索雷亭斯基为这首作品严正辩护，他发现这首乐曲以“直接”(正常)转到“间接”(诡奇)的抒情转化原则，表现出一种深刻的内在整体性。的确如此，这首交响曲有绝佳的驱策力，末乐章从优雅的机智到马戏团一般的昂扬，或许称得上是肖斯塔科维奇最为激奋的作品。我们在这首交响曲中也会注意到，肖斯塔科维奇的风格与灵感始终都是一贯的。第一乐章那缓慢、逐渐展开的“滚滚浪涛”是第十交响曲里同样情绪的根源所在,而第十乃是构思于 14 年之后。第六交响曲完成后不久，他又于 1940 年 11 月 23 日在莫斯科举行了钢琴五重奏的首演，

这使这位作曲家获得斯大林奖的 10 万卢布。作曲者亲自担任钢琴独奏，与贝多芬四重奏团(Beethovan Quartet)合作演出。这个演出团体的成员后来虽然屡有变更，但一直和他的室内乐作品有密切的关系。“写情明晰，富有人性而单纯”是《真理报》对这首五重奏的评语。

战争爆发，苏联准备不及，因而在头几个月里遭受到惨重的损失，侵略者下手毫不留情。纳粹大军势如破竹，兵临莫斯科城下，攻陷基辅 (Kiev)，并包围列宁格勒达 872 天之久，该城军民英勇不屈地顽强抵抗，让举世震惊。肖斯塔科维奇志愿从军，但未被接受。按照拉宾诺维奇的说法，这“并不只是因为他糟糕的视力”。不过，他被



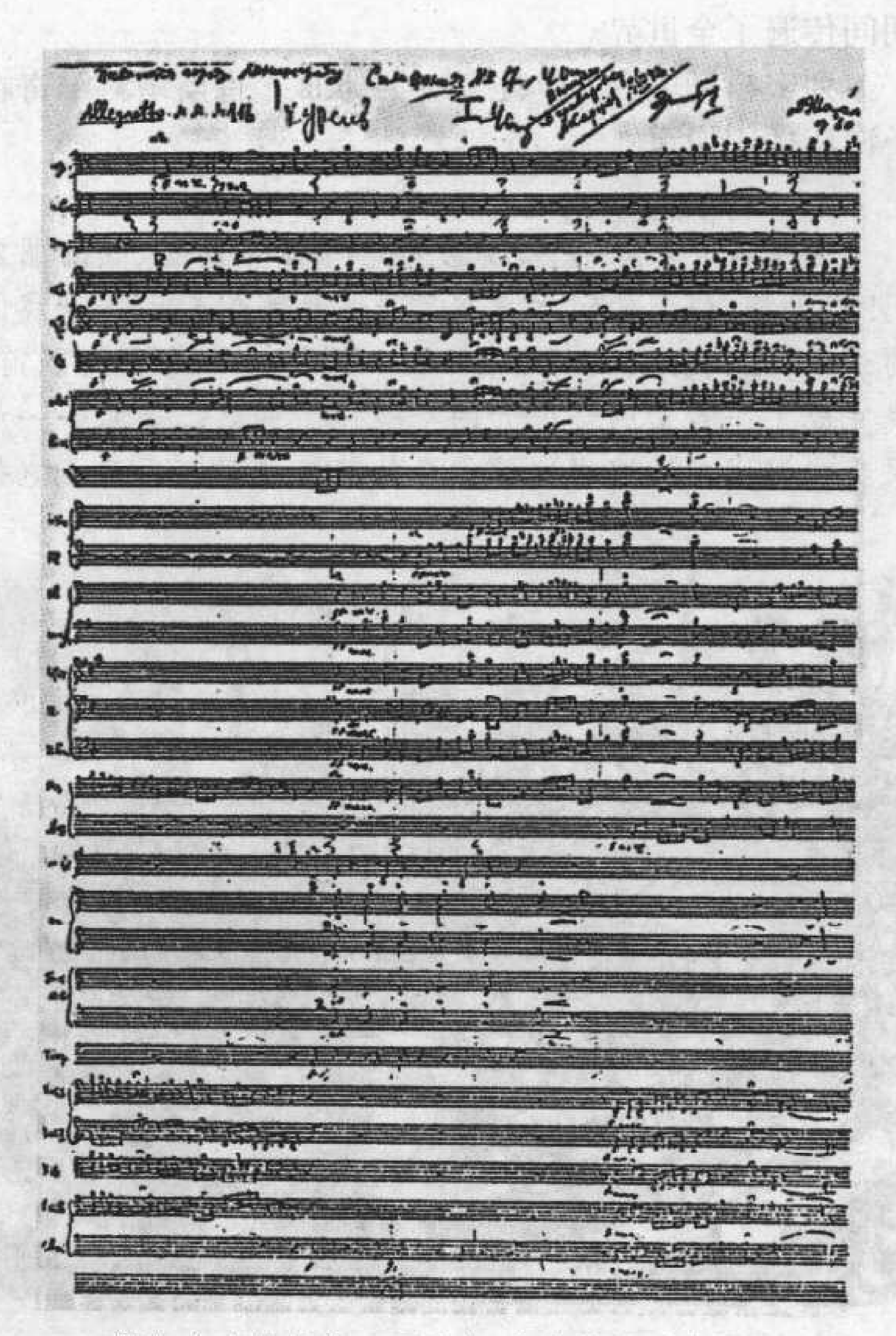
肖斯塔科维奇在列宁格勒音乐学院参与救火任务，时为 1941 年



肖斯塔科维奇在列宁格勒谱写第七交响曲

派到音乐学院所属的军旅中，担任消防员，并且继续创作，投入组织音乐学会与谱写战争歌曲的工作，以慰劳前线的战士与后方的平民。他的战争歌曲属于苏联群众歌曲(mass song)的传统，这些乐曲编成许多册，其中一些曲子极受欢迎，其程度几乎可与鲁杰·德·里斯勒(Rouget de Lisle)在1792年写的《马赛曲》(Marseillaise)相比。

肖斯塔科维奇的第七交响曲是1941年12月在古比雪夫(Kuibyshev)避难期间完成的，题献给列宁格勒，它是有史以来最写实的一首交响曲。肖斯塔科维奇原本似乎还是希望采用列宁的主题，不过战争的爆发把他的思绪转到一个全新的方向上去。以下就是这首作品谱写过程的简短叙述，这首作品使肖斯塔科维奇的名字在战争

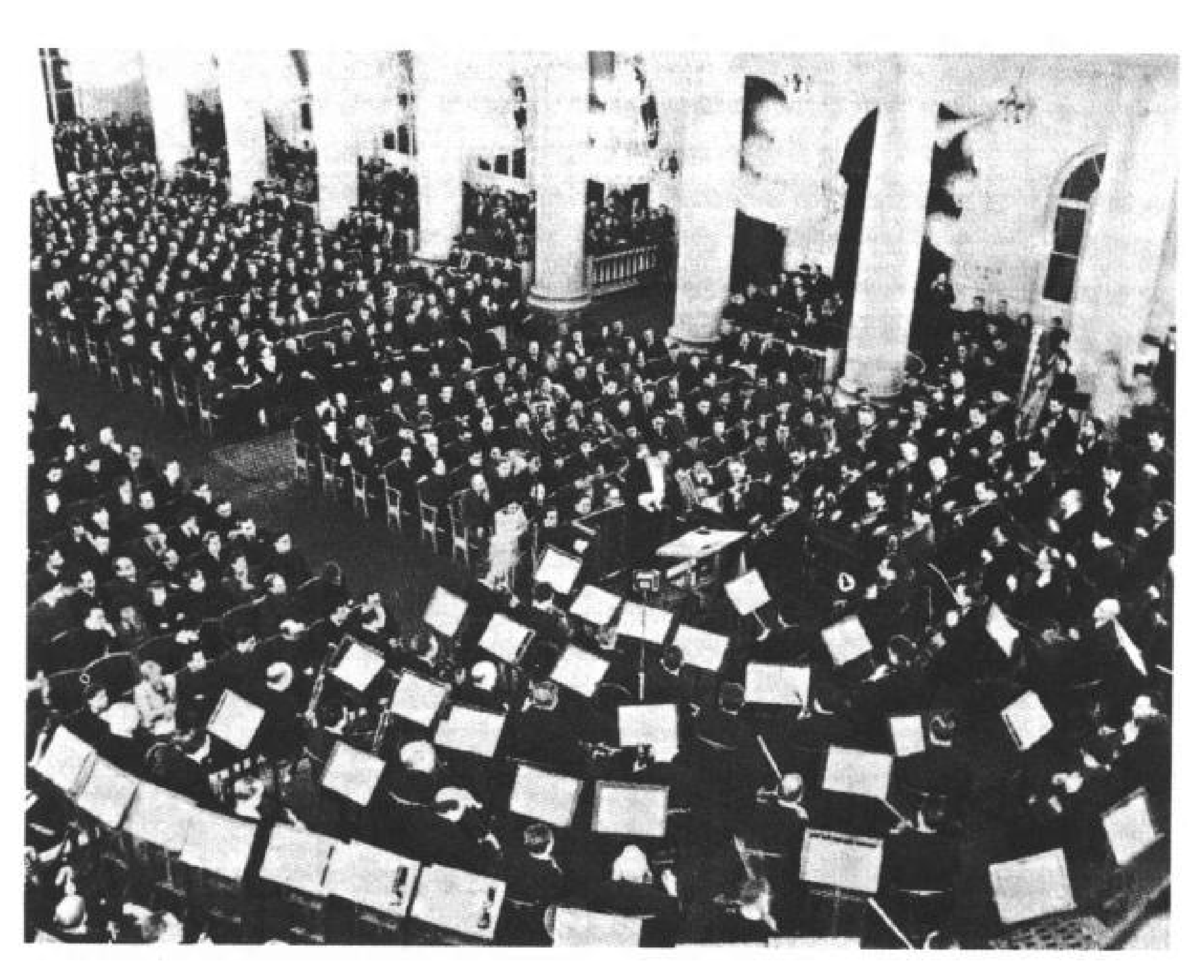


第七交响曲的第一页手稿,此曲献给列宁格勒

期间传遍了全世界。

列宁格勒电台，1941 年 9 月 1 日。肖斯塔科维奇在一次广播中说道：

苏维埃音乐家们，我亲爱的各位军中同胞，我的朋友们！请记住，我们的艺术危在旦夕。让我们起而保卫我们的音乐，让我们诚实而不自私地工作……一个小时以前，我完成了一首新的、庞大的交响作品的第二乐章……如果我能够成功地完成这首作品的第三与第四乐章，它将



第七交响曲在莫斯科首演，时为 1942 年 3 月

成为我的第七交响曲。

波哥达诺夫－贝瑞佐夫斯基（Bogdanov-Berezovsky）1941年9月17日的战时日记这么写道：

今晚，我们去找肖斯塔科维奇。他把他的新交响曲(第七)里的两个乐章为我们弹了两次。他告诉我们此曲



第七交响曲在列宁格勒演出的宣传海报，在1942年8月15日与16日演出两场

的整体设计。我们对它的印象非常深刻。它与时事的同步进程实在绝妙无比，对周围的经验作出即刻的创作反应，并把它们兼容并蓄在一个繁复而庞大的形式中，丝毫没有“在这个乐种中降低格调”的意味……他弹的时候刚好有一阵空袭。这位作曲家建议我们继续听这首乐曲，只有他的家人到防空避难所去……

同月稍后，肖斯塔科维奇与他的朋友兼传记作者拉宾诺维奇交谈时表示：

在第一乐章的发展部中，战争突然打破平静的生活，我并不想构筑出一段写实的情节。再现部是一段葬礼进行曲，极其深沉悲恸；一段安魂弥撒，平民百姓纪念他们的英雄。起初，我非常想把这段配上歌词，几乎都要坐下来自己动手写了。后来我又决定不要文字，我很高兴自己做了这个决定。音乐更具表达力。接下来是一个更具悲剧性格的段落：众生的哀伤继之以个人的哀伤，或许是一位母亲的哀伤。这哀伤深到眼泪已经流干了。然后，又是一个抒情的片段，表达生命的崇高、阳光。我最先想要以这个乐章完成整首交响曲。这个乐章的结尾明亮而抒情，描述人们对同类的亲密情感。关于死者，谈得已经够多了。交谈、散步……只有最后几小节响起远处的一阵隆隆声：战争尚未结束。

此曲于1942年3月5日在古比雪夫的文化宫



列宁格勒遭到围城时的妇女在清理街道

(Palace of Culture)举行首演：

他在这场首演中似乎忍受着极端的苦痛。听众坚持要在开演前先看到他，他站到舞台上，表情僵硬而没有笑容。演奏结束之后，听众热烈地呼唤着作曲者，这位严肃的年轻人再度走上舞台，看起来好像他就要被绞死一般。

莫斯科的首演在1942年3月底举行：

这首乐曲在下午演出，因为在1942年的多事之春里，莫斯科的音乐会都安排在白天举行。演出进行到一半，空袭警报响起。末乐章就要开始的时候，有一位身着制服的人出现在台上的指挥家身旁，试图终止这场音乐会。没有人离席到防空避难所去。这首交响曲继续下去。在18分钟长的末乐章结束之后，那个穿制服的人又出现了，并以当时对大家来说已经习以为常的话告诉听众："空袭警报响了。"他得到的回答是听众大叫："我们知道！"然后继续起立喝彩。

1942年8月9日，此曲在列宁格勒首演，此时列宁格勒还是被德军包围，波哥达诺夫－贝瑞佐夫斯基的日记写道：

音乐厅的景象令人兴奋，热闹一如往昔，它皎洁的白

色、金色与深红色交相辉映……这座音乐厅以巨大的水晶烛台来照明，晶莹剔透……听众几乎囊括列宁格勒乐界的代表人物——作曲家、歌剧声乐家、学术界……许多士兵与军官带着武器，直接从前线过来。管弦乐团增加了专为参与这场演出而请假的军乐手：这首乐曲的编制要求八支圆号、六支小号、六支长号和一大组打击乐器。

我们听到乐曲一开始，弦乐齐奏出主题，心中兴奋莫名……对我而言，新鲜的是肖斯塔科维奇离开列宁格勒之后所谱写的两个乐章……很难描述这首交响曲给人的印象。它不是一种印象，而是一种慑人的经验。这种经验



列宁格勒围城时，在涅夫斯基大道上的一景

不是只有听众感受到而已，乐手亦然，他们读这些乐谱的样子就好像他们在读关于自己的生动记事一般……

这首交响曲变成一种象征的狂热崇拜。它的乐谱以缩微胶片（microfilm）的形式送到美国去，并于1942年7月由托斯卡尼尼（Arturo Toscanini）指挥，在西半球的纽约举行首演，之后在美国、英国、澳洲与拉丁美洲有60多场演出。

大战之后，这首交响曲为人遗忘。最近，才又有乐团和指挥家重新演出，使之不只是一首战争的应景作品。战时的英国没有写马勒式交响曲的作曲家的容身之处——有纽曼（Ernest Newman）对其冗长所发的妙语可证。“这首交响曲在未来音乐地图上的定位，将处于以冗长（longtitude）与单调（platitude）所构成的经纬度上。”对于这首作品通俗而又“乐观”的构思，在弗尔科夫的回忆录中，记载了一则肖斯塔科维奇自己的后记：

第七交响曲成为我最受欢迎的作品。然而，令我感到气馁的是人们并不太能了解它的意义；可是在音乐里一切都很明白。阿赫玛托娃写了她的《安魂曲》，第七与第八交响曲则是我的安魂曲。

这位年老作曲家的说法倒是有几分事实，因为（如同第五交响曲）许多乐段在英勇的坚定中都有黑暗阴郁的一面。例如，第一乐章的狰狞高潮，或是坚实如花岗岩的

第三乐章，或是在曲终之前马勒式的悲叹与呻吟。像第七这样一首长的交响曲较易因其明显的魅力而为人所忆，这首交响曲的激奋昂扬正是它吸引听众之处——尤其是在当时被围攻的苏联与受战火荼毒的欧洲。但是在第七交响曲晦暗的部分，肖斯塔科维奇想到的可能是战争之前更为黑暗的时期，当时的敌人是看不到的。阿赫玛托娃是这样来描写战前斯大林的整肃运动的：

是的——是刽子手与绞首台
作为诗人写实的场景；
我们总是给人看我们的粗布丧服，
我们举着蜡烛行走，并为死者恸哭。

尼娜·肖斯塔科维奇说到他们家人在此曲首演时的一则轶事，她说她不得不把小马克西姆带离现场，因为他指挥他父亲的交响曲太过激动。想到马克西姆自己后来在指挥台上大力推广他父亲的音乐，这件事也就不无含义了。

苏联“这个伟大而悲壮的民族”战胜了纳粹侵略者，就如同当年俄国的天气与俄军日益滋长的坚毅迫使拿破仑从莫斯科撤退一样。要报的仇很多，苏联对付挫败的德军毫不宽贷。人们对于被迫在列宁格勒的涅夫斯基大道与莫斯科市内游街的剃光头的军人自然毫不同情，这从跟着他们的小孩子的脸上就可以看出来。随着战事在斯大林格勒与库尔斯克(Kursk)转败为胜，人们的情绪由



肖斯塔科维奇与列宁格勒音乐学院的一群学生，摄于1943年。马提诺夫写道："学生所表露出的任何一丝才华都是他真挚的快乐，而且他乐于倾听每一位前来求教或求助的学生或年轻音乐家。"

绝望转为坚决的乐观与严峻的决心。1943年9月，亚历山大·沃特正在列宁格勒，当时围城差不多已告结束，一个名叫塞米欧诺夫(Semyonov)的工厂厂长向他转述了他手下的员工在围城最吃紧时的情绪：

1941年10月，当他们开始猛烈轰炸我们的时候，工人捍卫工厂更甚于捍卫自己的家园。有一天晚上，光是工厂的地面就有300处着火，等着我们应付。我们的人心中满是愤恨与怒气，他们奔忙起来像1000只松鼠急着把

火扑灭。他们当时已经知道自己身处前线，事情就是如此，再也没有避难所了。只有幼童和老人被带到避难所去。然后，12月里的一天，在结霜的华氏20度的气温下，一颗炸弹轰碎了我们所有的窗户，我心想："不行了，我们实在撑不下去了，撑不到春天。我们无法在这种气温下，在没有灯火、没有水，而且几乎没有食物的情况下继续下去。"但是不知怎么，我们没有停下来。某种直觉告诉我们不可以停，那将会比自杀还糟。

处在这么严重的破坏、悲惨与坚忍之时，肖斯塔科维奇继续进行创作工作。在《列宁格勒》交响曲之后两年，他又写出了第八交响曲。在战事逆转的时候，这首作品比较难接近，因为它没有前两首那么英姿焕发。它反映的是"战争的可怜与恐怖"，而非发人深省的劝诫。有什么能解释第一乐章激战高潮后的那段悠长的中音双簧管独奏？又有什么能解释那两段残酷而骇人的谐谑曲，它们以机械古板的节奏作为曲子的中心？之后的狰狞主题的麻木反应，又作何解释？关于此曲的末乐章，肖斯塔科维奇表示，它"尝试瞻望未来，瞻望战后的年代。邪恶而丑陋的一切将会消失。美丽的事物将获胜利"。

在这两首交响曲之间，肖斯塔科维奇曾着手进行一首无标题的歌剧计划，后来弃置未续。他又被果戈里的一个短篇小说《赌徒》(The Gamblers)所吸引，它有一股重新唤起《鼻子》中讥讽幻想的力量。这一计划没能完成实在可惜！这篇小说描写一副被动了手脚的纸牌，这副牌以

一个女子阿德蕾达·伊凡诺夫娜（Adelaida Ivanovna）为名，但显然肖斯塔科维奇只用男性演员来表演。在1942年，光从他以这种“梅耶霍德主义”来谱写音乐，就可以看出“社会主义现实主义”在战争期间放松钳制的程度。此作为何没有完成呢？根据弗尔科夫的说法，肖斯塔科维奇这么解释道：

但是，我写了十页以后，停了下来。我在做什么？第一点，这部歌剧变得无从驾驭。不过，这不是最重要的理由。重要的是——谁会演这部歌剧？它的主题既不英勇，也不爱国。果戈里是经典，他们本来就不会演他的作品……他们会说，肖斯塔科维奇是在开玩笑，讥讽艺术……

此时，肖斯塔科维奇已在莫斯科定居下来了，他受聘担任莫斯科音乐学院的作曲教授。虽然如此，他与列宁格勒之间的联系依然很密切。他的母亲还住在那儿，他的作品也继续在那儿举行首演，而且他是苏维埃作曲家协会的列宁格勒代表。从1945年以后，他又在列宁格勒教书。在某种程度上，肖斯塔科维奇创作上的双重性反映在莫斯科与列宁格勒的双重性上。莫斯科是苏维埃政府的所在地，而列宁格勒是遭到罢黜的“西方之窗”；莫斯科得到斯大林的厚爱，实施都市计划，而列宁格勒是辉煌的巴罗克与优雅的洛可可的文化之乡；莫斯科象征了沙皇之前的斯拉夫文化与俄罗斯独立于西方之外，而列宁

格勒是一座世界化了的欧洲都市。正如辛利（Ronald Hingley）指出的，甚至有证据显示斯大林的偏执狂还让列宁格勒的知识分子与政治人物遭到迫害。在列宁格勒市长基洛夫遭到暗杀之后，1934 年“约有 4 万多名列宁格勒居民被流放到极地或西伯利亚去……他在 20 世纪 30 年代后期又进行二度整肃，在 1949 年又三度整肃，大举杀害此地的名人”，此即“列宁格勒事件”。

肖斯塔科维奇有三首重要作品属于战争时期的第二阶段。其中两首由肖斯塔科维奇本人与贝多芬四重奏团成员于 1944 年 11 月 14 日在列宁格勒爱乐厅携手演出，这就是第二钢琴三重奏（Op. 67）以及第二弦乐四重奏。第二钢琴三重奏在肖氏的音乐自传中有其深刻的意义，它是为纪念密友索雷亭斯基而作的。索雷亭斯基于 1944 年 2 月与列宁格勒爱乐管弦乐团撤离列宁格勒时去世，他是这个乐团的艺术总监。1946 年，在索雷亭斯基逝世两周年的时候，肖斯塔科维奇以这段话来追念亡友：

> 索雷亭斯基是一位明确而完美的人道主义艺术家的典范，一位对艺术史、文学史、哲学史与通史的范畴有深刻了解的学者，一位伟大的音乐教师，在探讨科学与哲学概念时，又是一位思路清晰的思想家。

肖斯塔科维奇和索雷亭斯基的友谊始于 1927 年，肖斯塔科维奇的三重奏说明了这份情谊的深刻与真挚。

促发这首三重奏的另一个（可能的）原因是纳粹的犹

太集中营在纳粹撤退时曝光。从战前斯大林与德国订约以来，希特勒对犹太人的灭种政策一直不为一般苏联大众所知。苏联犹太人在马捷达内克(Majdanek)与特瑞布林卡(Treblinka)两地遭到非人道的暴行，此一发现引起震惊。据说这首三重奏的末乐章——一段邪恶的乐曲——的灵感得自一些报道，这些报道描述了纳粹如何逼迫人犯在处决之前,在自己的坟墓上跳舞。

第二弦乐四重奏也是同样地严肃。这首四重奏的细致华美和构思宏伟，与第一弦乐四重奏的简单和比例匀称形成对比。肖斯塔科维奇于此开始了他对各个乐手的性格的兴趣,因为从各方面来看,这首四重奏都属技巧艰深的名家手笔,再次奉贝多芬的风格为圭臬。

在述及《列宁格勒》交响曲首演时已经提到了肖斯塔科维奇的幼子马克西姆（两个孩子在古比雪夫首演的准备期间都相当兴奋)。他的女儿加利雅稍后以小小钢琴家的身份再度为乐界人士所关注。1944 或 1945 年冬天，她的父亲答应为她谱写一组钢琴曲，女儿每练好一首就再写一首，于是就有了《孩童的笔记本》(Children's Notebook, op. 69)。它共有六首小曲子——《进行曲》、《圆舞曲》、《熊》、《有趣的故事》、《悲伤的故事》、《发条娃娃》,不久后加利雅在苏维埃作曲家协会的儿童音乐部门所举办的音乐会上演奏了这些曲子，当时留下来一张可爱的照片，是父亲看着加利雅以这个小组曲来展现琴技。附带一提的是,协会方面很看重他们对年轻人所负的责任,此乃延续革命初期的教育传统。1935 年曾举行过一次饶有

趣味的儿童音乐研讨会，在厚达73页的官方刊物《苏维埃音乐》(Sovetskays Muzika)中有报道。

在战争后期这些年里，肖斯塔科维奇与家人在苏维埃作曲家协会设在伊凡诺夫(Ivanovo)附近的作曲家宿舍配有一幢避暑居所，这是像他这种地位的作曲家所应得的待遇。他在此处的“一间寂寥的森林小屋”里进行他的第八交响曲、第二钢琴三重奏与第二弦乐四重奏的创作。1945年夏天，他也是在这儿完成了第九交响曲。因为音乐学院的工作缠身，这首交响曲的第一乐章花了他一个月的时间才写完，但是他在宁静的夏季别墅里，花同样的时间就完成了剩下的四个乐章。

1944年，他的朋友兼传记作者拉宾诺维奇与他讨论第八之后的交响曲，因为第八后面似乎还需要一首乐曲，来和阴郁的第八以及“活跃”的第七形成一个三部曲。肖斯塔科维奇说道：“是的，我已经开始想下一首交响曲，第九交响曲。我希望能为合唱团、独唱者以及管弦乐团来写，如果我找得到适合的题材，而且又不怕别人怀疑我想厚颜类比的话。”(也就是自比于贝多芬的第九《合唱》交响曲）同时还有其他因素。人们想必期待肖斯塔科维奇的第九交响曲能够光耀斯大林与胜利的苏联人民。肖斯塔科维奇对弗尔科夫说：“我承认，我让领袖与导师的梦想有了希望。我宣布我正在谱写一首圣咏。我试着让他们别来烦我的工作，不过这个尝试却告失败。当我的第九演出的时候，斯大林气坏了。他深感受辱，因为曲中根本就没有合唱与独唱，而且也没有圣咏，甚至连一个小小

的题献都没有。它只有音乐，而斯大林对音乐并不怎么了解，况且音乐的内容又模棱两可。”

拉宾诺维奇是最早听到肖斯塔科维奇在钢琴上弹奏这首新交响曲的人之一。(顺带一提，苏维埃作曲家协会在习惯上先在钢琴上弹奏新作品，让音乐家讨论之后，才以管弦乐全貌面世。)

我们准备好要聆听一首新的杰作，我们在听过第七与第八之后理当有权作此期待，尤其是此时苏维埃人民与整个世界都还充满着战胜法西斯的胜利感。然而，我们听到相当不同的东西，它的出乎意料震惊了我们……我们听到的是一首交响谐谑曲，几乎是个玩笑，有人会说它是一首小交响曲(sinfonietta)!

于是，三部曲就以这首“内容有问题”的短小作品而告完成，它或许是自贝多芬以降最反英雄的第九交响曲。斯大林对他的这位御用作曲家感到失望，过了不久就以驾轻就熟的攻讦手法来扼杀这位作曲家的独立。

那一年稍早，一位曾经在对抗纳粹德国的战事里努力卫国的年轻陆军军官在东普鲁士的一个小村里遭到逮捕，罪名是他发表了污蔑斯大林的言论。斯大林在战后重申“一国社会主义”并排拒西方影响的政策，这位军官是成千上万的受害者之一。这位年轻军官的名字是亚历山大·索尔仁尼琴(Alexander Solzhenitsyn)。

10

日丹诺夫与二度惩戒 (1946～1953)

然而忧患就要降临这个以外力干预文学的国家了。

——亚历山大·索尔仁尼琴

肖斯塔科维奇完成第九交响曲的同一年，他的朋友米哈伊尔·米哈伊洛维奇·佐斯申柯（Mikhail Mikhaylovich Zoshchenko）发表了一个短篇故事，标题是《猴子历险记》(The Adventures of a Monkey)，我们可以肯定，肖斯塔科维奇兴味盎然地读了这个故事。在这篇作品里，这位49岁的讽刺文学作家暗指，关在动物园里的猴子都比苏维埃人民在“铁栏外”的生活来得好。佐斯申柯曾受官方斥责，不久就发现自己和作品一同被挑出来公开羞辱。在1946年8月14日中央委员会的决议中，他和列宁格勒的女诗人安娜·阿赫玛托娃（她的家人有的惨遭处决，有的遭到囚禁。）受到严厉的攻击，原因是他有“中产阶级的堕落”。接着，战后新上任的文化部长安

德烈·日丹诺夫再加批判。日丹诺夫是斯大林的手下爱将，他发起的文化整肃运动绝不亚于战前叶佐夫统治时期的政治整肃。日丹诺夫斥责佐斯申柯“习于嘲讽苏联生活、现状与苏联人民，并以空洞的娱乐和无意义的戏谑作幌子”。日丹诺夫的指控并不乏证据，而且还可以追溯到很久以前。1922 年，佐斯申柯就已加入了一个青年文学团体“塞拉皮翁兄弟”(The Serapion Brothers)。在当时发表各种宣言蔚为风尚，于是他们也发表了自己的反潮流信条，其中包括这段与苏维埃传统相左的论点：“我们不为宣传目的而写作。艺术是真实的，一如生命本身。而且，一如生命本身，它既没有目标，也没有意义。它之所以存在，是因为它无法不存在。”这种论调在 1922 年的某些团体里就已经很不受欢迎，在斯大林统治下的战后苏联更是难逃受罚的命运。至于阿赫玛托娃，她的悲观主义、个人主义以及她遁入私人的情感世界以逃避现实，也是同样可鄙的。日丹诺夫指出，由于《星星》(Zvezda)与《列宁格勒》这两个文学刊物的编辑刊登这两位作家的文章，还协助、怂恿他们，他们才能利用作品来腐蚀列宁格勒的青年。官方认定这种文学属于圣彼得堡与青铜骑士的皇权时代，而非属于崭新而神圣的列宁统治时代。

日丹诺夫受过高等教育，能力强而性格冷酷，他曾在纳粹围困列宁格勒期间负责军事防卫事宜。亚历山大·沃特指出，日丹诺夫在围城时狠心地决定在必要的时候不惜牺牲市民，任其饿死，以确保有足够的军粮。他是最得斯大林信任的助手（他死后的名声甚至在反斯大林风

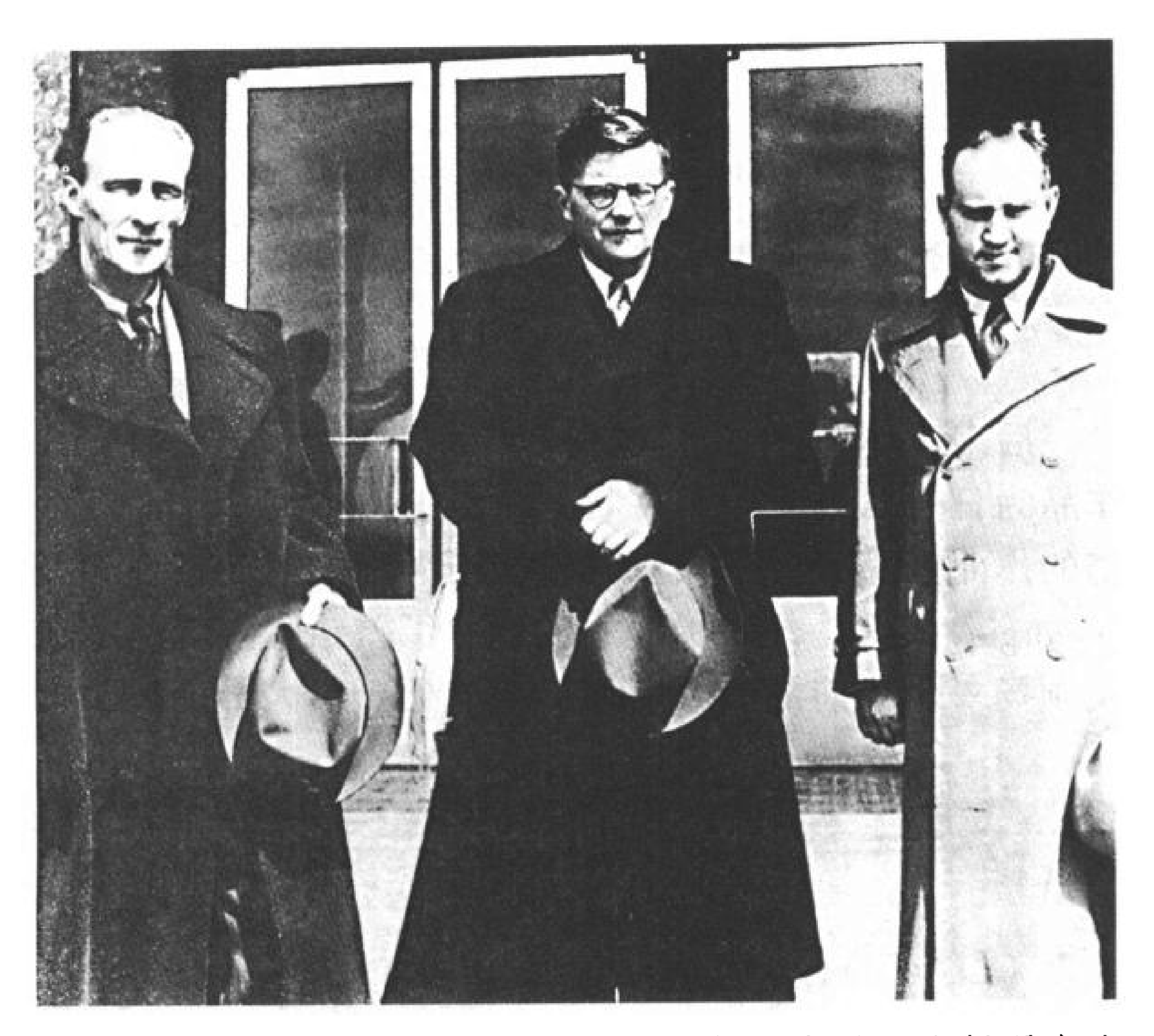


安德烈·日丹诺夫,他负责执行斯大林的文化整肃

潮之后还能不坠)。他能以政客的狡狯来运作文化官僚体系,而且,他在这么做的时候还能表现出他对时下文学与艺术似是而非的了解。

他策动的文化整肃运动等于在国内反映出斯大林战后的外交政策:在战争时期的放松之后,重申共产主义和西方资本主义势不两立,并致力扩张苏联在东欧地区的势力范围。分隔东西德的柏林墙是铁幕赤裸裸的象征,铁幕把苏联及其附庸国和所谓的"自由世界"分隔开来。东西方因此展开了武力竞赛,努力通过军事优势来维持"均势"。1949年,苏联试爆第一颗原子武器,拥有并发展"核威慑"便成为双方战略上的中心课题。在那段时间里,"和平"这个字眼在铁幕两边都成了一种意识形态的武器,而文化被迫为之服务。

日丹诺夫先后对付了文学、剧院与电影之后,矛头便转到音乐上。1947年是革命30周年纪念,而作曲家在这个重要的场合似乎不够重视他们对国家应负的责任。肖斯塔科维奇提供的作品充其量不过是把其他作曲家的旋律混起来的集锦而已;普罗科菲耶夫写了一首节庆诗篇与康塔塔《兴盛吧,伟大的国家》(Flourish, Mighty Land),所花的力气比他刚谱写的第七交响曲要少得多;而哈恰图良(Khachaturian)献上的是一首写给交响乐团的"交响诗篇",还加上管风琴以及15支以上的小号,沃特说它是"嘈杂、浮夸的卖弄"。这"三大家"是日丹诺夫现成的箭靶,整肃音乐界的时机到了。沃特指出,日丹诺夫对肖斯塔科维奇怀有"特别的恶意"。



肖斯塔科维奇与指挥家叶夫根尼·穆拉文斯基、小提琴家大卫·奥伊斯特拉赫的合影。在演奏他的音乐上,这两人是与地最亲近的音乐家

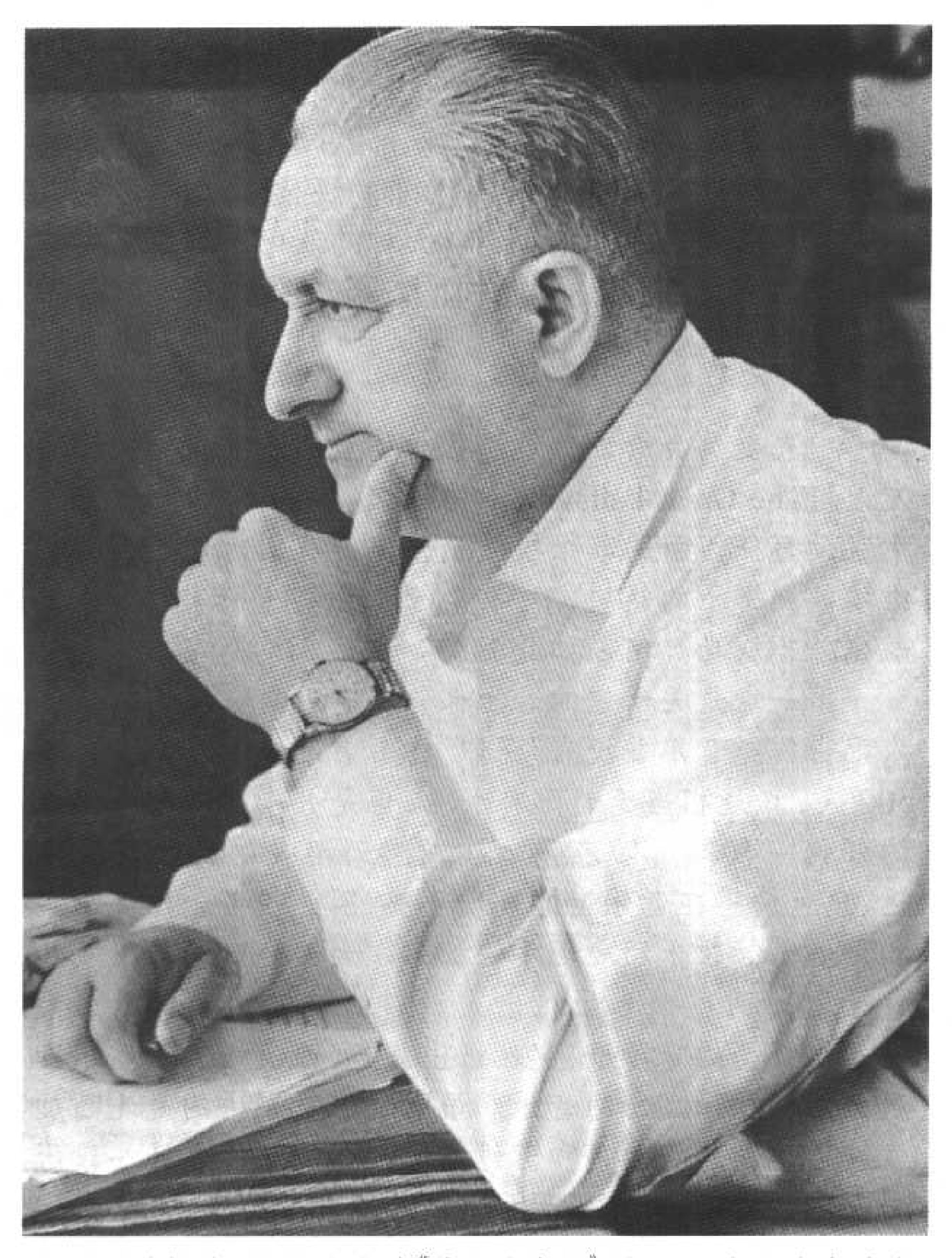
因为这位作曲家太含蓄、太精致,难见容于1948年的莫斯科。他完全是俄罗斯的、完全是苏维埃的,他自始至终生活在苏维埃体系下,而且几乎没出过国门,这使得他的处境更为恶劣。而且,日丹诺夫有种感觉,肖斯塔科维奇虽然是道地的俄罗斯人,却也是典型的列宁格勒的产物。列宁格勒虽然是日丹诺夫从德军手中救回来的城

市，但他始终怀疑它骨子里太过独立，太过反叛。那细致的童稚面孔、那淡蓝色的眼睛似乎知道太多的事情，这些都令日丹诺夫不悦。1946 年中央委员会的文学改革由日丹诺夫对列宁格勒作家首先发难，这或许也是意料中的事。

后来，其实是一位二流作曲家穆拉德里(Muradeli)的作品为日丹诺夫对乐界现状的攻击提供了借口。这位倒霉的作曲家写了一部歌剧想讨好斯大林的故乡格鲁吉亚(Georgia)，但是却因所选的主题有了差错。因为这部歌剧颂扬一位战前的人民委员，后来死于斯大林的整肃行



肖斯塔科维奇与儿子马克西姆和女儿加利雅合影，摄于 1947 年



瓦诺·穆拉德里，他的歌剧《伟大的友谊》是1948年大会中被迫自白的主题

动，他的死亡说不定还经过了这位苏联领袖的默许。斯大林本人在 1947 年 12 月看了这部歌剧的演出，这部歌剧的命运和肖斯塔科维奇 1936 年的《梅钦斯克县的麦克白夫人》一样，也未能得到斯大林的认可。日丹诺夫在 1948 年 1 月主持了三天的作曲家会议，他以这一事件作为开场白：

> 中央委员会最近参加了穆拉德里的新歌剧《伟大的友谊》(The Great Fellowship)的试演。各位可以想像，连续十年没有任何新的苏维埃歌剧推出，我们对这部新的苏维埃歌剧寄予的热望。很可惜，我们的期望落空了。这部歌剧并不成功。何以如此呢？
>
> 第一点是关于它的音乐部分。它没有一段旋律能让人记得住。音乐并没有"深印"在听者的脑中。观众约有 500 人，算是相当庞大而有水准，但是并未对这部歌剧里的任何一段有所回应……让人感到沮丧的是和声的缺乏、角色情感在音乐上的表现不够，因此很多乐段听来不和谐……管弦乐团表现手法拙劣。大部分时间只用了几件乐器，而整个乐团在出人意料的地方又突然乐声大作。在抒情的乐段里，突然爆出鼓声，而英气勃发的乐段居然伴以悲恸哀伤的音乐。虽然这部歌剧讲的是北高加索地区诸民族的故事和苏维埃政权在该地建立的一段历史，但音乐却迥然不同于那些民族的音乐……

日丹诺夫在演讲中想起这次乃是针对穆拉德里的歌

剧所召开的第二次会议(在第一次会议中,斯大林与安排中央委员出席演出的波修瓦剧院的行政首长发生争执,弄得场面很难堪),就提到穆拉德里曾经将他的"过失"归咎于音乐学院的教育以及乐评家。穆拉德里表示,是他的乐界长辈鼓励他忘掉古典作品,去"赶上时代"的。

"让我们来看看这一切究竟是真是假",日丹诺夫接着说,"这一点之所以非常重要,是因为穆拉德里的歌剧所犯的错误和以前肖斯塔科维奇同志在歌剧《梅钦斯克县的麦克白夫人》中犯下的非常类似……"他引用了1936年1月《真理报》上批评肖斯塔科维奇的歌剧的文章《混沌代替了音乐》。(前面已经提到,这篇文章据说是出自日丹诺夫的手笔。)之后他接着表示:"党在1936年所斥责的错误到现在还在蔓延。"他在结论中说道:

如果中央委员会不应该为现实主义与我们的古典传统辩护,那么请直说……作曲家协会及其组织委员会里有些什么形式的政府?这个政府形态是民主的吗?它以建设性的讨论、批评与自我批评为基础吗?还是像一个寡头政权,一切都由一小撮作曲家及其忠实的侍从——我指的是阿谀奉承的乐迷——来统理,而与真正的建设性的讨论、批评与自我批评相差甚远。

三天的讨论就这么布置了起来,同道的作曲家被迫互相残杀。以肖斯塔科维奇与普罗科菲耶夫为首的一小群"精英"作曲家将成为此番整顿的待宰羔羊,等到穆拉

德里在一篇事先准备好的演说中表示要悔过之后，音乐家们便根据各自分配到的时间上台说话。有些人（例如属于轻音乐阵营的作曲家）巴不得狠咬官方贬斥的受害者，有些人采取观望态度，其他人则顾左右而言他，只有少数人的演讲还保有尊严、深思、琢磨和分寸。由于音乐必须“众人皆解”——日丹诺夫的话说得很清楚，因此有些作曲家就不得不谨慎行事。而这些作曲家其实也被列在日丹诺夫的黑名单上——肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫、哈恰图良、波波夫（Popov）、卡巴列夫斯基（Kabalevsky）、谢巴林（Shebalin）与夏波林（Shaporin），最后这位还是台下的人提议处置的。自然，名声愈大的人，就愈该为这个事态负责。

在会议的最后，肖斯塔科维奇为自己，也为所有严肃而负责任的作曲家发言，批评穆拉德里“过度地将自己的失败怪罪别人和外在的环境”。他表示“每一位作曲家最重要的就是为自己的作品与失败负责任”，之后他称赞了苏维埃音乐正迈向宽广的路途。他的最后一番话谦虚、真挚、尽职而恭谨，并没有透露出他个人的感受，却流露出一丝悲伤。套一句传统俄国谚语，他现在已经学会“以亲吻来表达唾弃”。

在我的作品里，我失败过很多次，但是我在创作生涯中，始终以民族、我的听众以及那些养育我的人为对象。大众应该接受我的音乐，这是我努力不懈的事。我向来虚心接受批评，时时试着更加努力，以求百尺竿头，更进

一步。此刻，我聆听批评，以后也会继续听下去，更会接受批评的建议……

我认为，这三天的讨论将有极大的价值，尤其是如果我们仔细研读日丹诺夫同志的演说。我和其他人一样，



提康·赫连尼可夫，他在日丹诺夫的整顿之后当上作曲家协会的主席

都希望能够取得他这次演说的稿子。详尽研读这份杰出的文稿将会为我们的工作带来无比的助益。

日丹诺夫的会议与之后的决议都收到了预期的效果。作曲家协会原为肖斯塔科维奇和一群音乐家共同领导，现在由一位活力充沛的年轻作曲家兼行政官员赫连尼可夫（Khrennikov）取而代之，他新官上任就进行了一次大革新。对肖斯塔科维奇来说，这也表示他在列宁格勒与莫斯科音乐学院的教授工作将大受限制。然而，更显邪恶的是，他受斯大林底下的人任命，穿梭在当时流行的国际和平会议中，成为文化的表征。或许，这是个居心狡猾的惩罚。是不是这位遭到贬谪的苏维埃天才所谱写的音乐又散出可疑的味道，所以故意派他加入文化使团，访问外国，并被迫发表正式演说来赞美苏维埃政权？这位作曲家担负此类任务时的照片一点也看不出胜任愉快的样子。在这些年里，他受派出席了华沙（1950年）、维也纳（1952年）的会议，还有最受大众瞩目的1949年3月的美国之行。有人可能会问，赫连尼可夫继任肖斯塔科维奇在作曲家协会的职位，为什么他没有获选参加这东西方意识形态交手的场合（肖斯塔科维奇在美国发表的演说显然有反中产阶级的政治意味）。具有讽刺意味的是，肖斯塔科维奇在自己的国家虽被斥为“形式主义者”与“堕落的中产阶级”，却是举世公认的苏维埃天才。（除了病弱的普罗科菲耶夫之外，因为他的西化背景不适合这个称呼。）在西方世界的眼中，他是个谜一样的人物。一

位大作曲家，他的音乐以苏维埃政权下屈从的受害者身份，诉说了深陷政治中的人性。即使他回国之后，磨难也无法止息，因为苏维埃刊物当然会缠着要他发表他对“颓废西方”生活（想必只是很表面）的印象，这项工作他倒还愿意去做。他告诉《新世界》(Novy Mir)的读者，他在机场遇到一位记者向他问候，对方管他叫“小肖”，问他喜欢金发女郎还是棕发女郎。这个报道显然在莫斯科与列宁格勒很受欢迎。不过他是个苏联作曲家，是个有家室的人，而不是记者，这趟旅程疲惫不堪，对他个人来说也很不愉快，因此可想而知，这不过是浪费时间罢了。

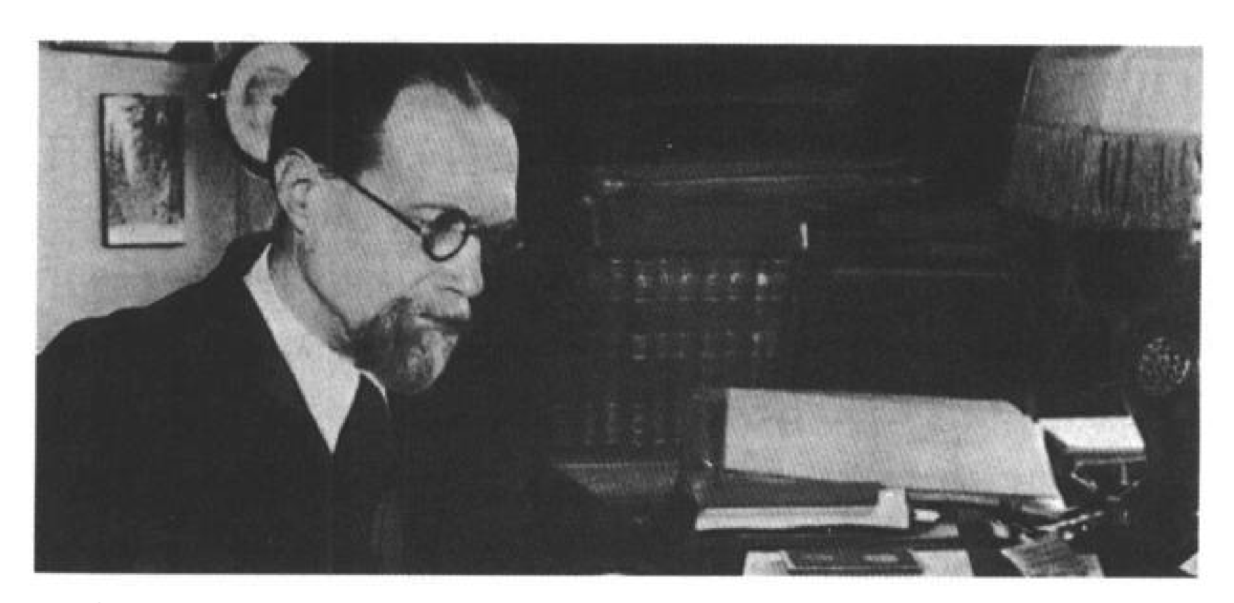
此时正值以“大计划”光耀斯大林政权的时期，如莫斯科国立大学的建筑物便是典型，它是一幢32层高的“结婚蛋糕”式的建筑物，顶上有个尖塔，花了四年才完成。然而此种计划只不过掩饰了一个文化沙漠。艺术创作都受到压抑，艺术家必须使出浑身解数来应付这个局面。一些重要人物得以不为柴米酱醋烦恼。大导演爱森斯坦（他也在1946年受到谴责）和普罗科菲耶夫早逝。爱森斯坦以51之龄，于1948年逝世，曾经与他合作过一些经典名片的普罗科菲耶夫则于1953年逝世，享年61岁。1949年，大学者鲍里斯·阿萨费耶夫去世，他是一位识见过人的作曲家兼理论家，曾经支持过肖斯塔科维奇，并影响了之后几代苏维埃音乐家，索雷亭斯基是其中之一。（阿萨费耶夫一直很崇敬肖斯塔科维奇，他曾经说过：“我们只能为这位才子感到骄傲，他是如此独特，如此有创意，又如此重要……”）翌年，米亚斯可夫斯基



斯大林时代“结婚蛋糕”式的建筑，这是国立莫斯科大学

(Miaskovsky)也去世了，这位写了不下27首交响曲的作曲家也没能逃过开会指摘他犯下“形式主义错误”的命运，这位绝望而痛苦的老人臣服于苏维埃政权，他对艺术的忠诚却不妥协。在苏联乐界这种贫瘠的状态下，却出现了新一代的音乐家——大提琴家罗斯特罗波维奇(Rostropovich，生于1927年)、钢琴家李希特(Richter，生于1914年)，以及小提琴家大卫·奥伊斯特拉赫（David Oistrakh）肖斯塔科维奇的第一首小提琴协奏曲即为他而写，此曲也是日丹诺夫会议之后遭到“延期演出”命运的第一部作品。

继续谱写严肃作品，等到时机更友善的时候再演出。肖斯塔科维奇在1948年二度失势之后，这便成了他保持诚实创作的方式了。毕竟，他早已习于这种做法。1936年12月，他撤回了第四交响曲，而这首作品还在等



杰出的交响乐作曲家米亚斯可夫斯基，他与肖斯塔科维奇等苏联杰出音乐家在1948年受到羞辱

待演奏的机会。(他在 1946 年为此曲准备了一个双钢琴版本,由此可知他认为此曲最后终将发表,他也一直很在乎它。)既然现在没有机会发表任何作品,只能制作最简单易懂的苏联宣传,他也就孜孜投入电影配乐与应景庆典合唱曲的创作工作。在这些作品中,清新而旋律优美的《祖国之歌》(Song of the Motherland, 1952) 尤其吸引人。同时,他继续从事大型作品的创作,包括前面提到的有交响特质的第一小提琴协奏曲,后来又有了两首弦乐四重奏——第四与第五,这两首都是严肃而又极为个人化的创作。特别是在以交响乐的方式来构思的第五弦乐四重奏中,完全看不出有"迁就听众"的地方。相反,此一音乐源源不断,毫不避讳内心那种为了达致稳定而引起的猛烈挣扎,这种挣扎和他最好的作品中的快乐结局总免不了要格格不入。这首曲子的不和谐音可以拿日丹诺夫所说的话来衡量:"违背了一般人的听觉法则……不好、不和谐的音乐,对人的身心活动有负面的影响。"不过,日丹诺夫(他在 1948 年 8 月去世)与斯大林(他的日子也不多了)都听不到这首曲子了。

在小提琴协奏曲(第二乐章)与第五弦乐四重奏的开头,我们第一次接触到一个主题动机,它嵌入了这位作曲家的音乐签名——DSCH,这几个字母出自他姓名的德文拼法及其相应的德式音名:D、降 E、C 和 B。在眼前的这个时期,作曲家公然发展一己的独特风格,一切后果都得自己负责,这正表示了一个细微但颇堪玩味的征象,表示肖斯塔科维奇拒绝在他的艺术中向斯大林的独裁政权卑

躬屈膝。斯大林一死,他就写了第十交响曲,这个动机在曲中成了整首交响曲的胜利动机。我们在这些作品里注意到肖斯塔科维奇逐渐将他所有的作品视为彼此相关联的整体,他使用的音型或动机让人很容易就附会音乐之外的意义(他在这方面颇近于舒曼)。另一首谱写完成但暂未演出的是1948年的声乐套曲《犹太民间诗篇》(From Jewish Folk Poetry)。肖斯塔科维奇在这部作品中把革命之前的犹太裔同胞所受的苦难看成是他自己在受苦,在最后三首歌里,他对他们在苏联刚找到的快乐同感欢庆。

肖斯塔科维奇曾经说过:"在我们这个时代里,任何想要表现出合宜举止的人都不应该反犹太。"他回想这些歌曲是如何成形的:

在战后,我有一次经过一家书店,看到一本犹太歌曲集。我对犹太民间传说向来很感兴趣,而且我猜想这本书或许会有一些旋律,但是它只有文字。在我看来,如果我选出一些文字,然后将之谱成音乐,我就能诉说犹太民族的命运了。这似乎是一件要紧的事,因为我看到反犹主义正在我四周滋长。

他不敢让人听到这些歌曲。大家都知道斯大林的性格里有反犹太的成分。拉诺·辛利就曾指出:

在斯大林的战后统治时期,反"四海为家者"的运动

刻意蕴含了一丝反犹太的意味，虽然在迫害与被迫害者中都有犹太人。1952年8月12日，斯大林处决了一群有名的犹太人，其中也包括作家，因为他怀疑这些犹太人计划将克里米亚(Crimea)变成犹太人的国土。他那时也在策划陷害一些医生(主要是犹太籍)，指控他们用医术来暗杀地位重要的病人，并以此作为全国整肃运动的基础。

我们在肖斯塔科维奇后来的作品中，可以看到他受



撤回的《犹太民间诗篇》在1955年首演(谱于1948年)，由肖斯塔科维奇亲自担任钢琴伴奏

反犹主义刺激，忿而抗议。这也是斯大林的战后政策引起的第一次抗议。

当然，这位作曲家的抗议形式在此时尚不为帕斯捷尔纳克等同事所知，虽然帕氏本身反叛的意念已经开始滋长。帕斯捷尔纳克只能从肖斯塔科维奇表面上卑躬服从的行为来判断。奥尔加·伊文斯卡娅(Olga Ivinskaya)在回忆录中写道：

对肖斯塔科维奇的攻势展开时，BL(鲍里斯·帕斯捷尔纳克）决定写一封信来鼓励肖斯塔科维奇。他起草之后拿给我看。我记得我对他说:"等一等再寄出去。你



贝多芬四重奏团演奏肖斯塔科维奇最受好评的作品之一——钢琴五重奏,由肖斯塔科维奇亲自弹奏钢琴

看着好了，明天他又会忏悔，开始捶胸自责。”

但是BL背着我把信寄了出去。结果我说的话都一一应验，他羞得无地自容。我还记得BL说过的一句话很能表现他的性格：“噢，上帝，要是他们懂得保持缄默就好了。即使连闭嘴都可以表现勇气！”

在肖斯塔科维奇受到审查时，他只有两首严肃作品可以演出。一部是第三弦乐四重奏。在“日丹诺夫统治”的初期（矛头还没有转到音乐上的时候），1948年12月16日，贝多芬四重奏团在莫斯科首演第三弦乐四重奏，这首乐曲题献给这个团体。这场首演予人极佳的印象。到场聆听的拉宾诺维奇回忆起一位苏联著名钢琴家康斯坦丁·伊古诺夫（Konstantin Igumnov）教授当时所说的话：

你知道吗？那个人对生命的透视与感受，比我们和其他的音乐家加起来，还要深上一千倍。

亚历山大·沃特把这首作品放在日丹诺夫会议的脉络下来讨论（它在这次大会上被斥为“形式主义”），他说道：

在他这首绝佳的第三弦乐四重奏里，无疑有一种深切的悲剧感。濒临绝境，在此，一位现代苏联人的个人苦痛先放到一段类似巴赫极缓板的样式中，而在末乐章里



肖斯塔科维奇与电影导演亚历山德洛夫(G. Alexandrov)的合影，摄于1950年。肖斯塔科维奇在日丹诺夫1947年的文化整肃中被打入冷宫，电影音乐成了他赎罪悔过的方式，但他继续为自己谱写“严肃”音乐，等待比较善意的时代

又放到贝多芬式的回旋曲里。

另一部作品是一组前奏曲与赋格，灵感来自一位苏联钢琴家的演奏。1950年，为纪念巴赫逝世两百周年，在莱比锡举办了第一届国际巴赫大赛，这位钢琴家以巴赫的《48首前奏曲与赋格》拔得头筹。肖斯塔科维奇这部作品于1952年12月23日与28日在列宁格勒首演，担任演出的塔提亚娜·尼古拉耶娃（Tatiana Nikolayeva）在1974年回忆她和这部作品的关系：

第一届国际巴赫大赛于1950年举办。这是一件盛事，它其实等于是一个全国庆典，各方宾客云集，肖斯塔科维奇的地位尤其隆盛。我当时年纪很轻，刚从音乐学院毕业，不过我鼓足勇气参加比赛，把巴赫的《48首前奏曲与赋格》从头到尾弹完，获得了首奖。如果是这个因缘让肖斯塔科维奇写了他自己的24首前奏曲与赋格，那么我实在是打心底里感到高兴。

这一部分为两册的曲集令人想起大约与肖斯塔科维奇同时的德国大作曲家欣德米特，他在1942年就已经继巴赫的《48首前奏曲与赋格》之后，谱写了《调性之戏》(Ludus Tonalis)。肖斯塔科维奇的这些前奏曲与赋格虽然后来在俄国有很多人演奏，并广受听众喜爱，但在1950年创作之初，却是冒着违背苏联主流意识形态的危险的，柯尔狄施(Keldysh)教授在会议的第二天就说：

我们在某些作曲家身上见到的新古典倾向，乃是由西方延伸而来的，而且是逃避主义的一种形式。我们无法以巴赫的风格来表达苏维埃的现实与苏维埃人民的情感……

“为音乐而音乐”，这种老掉牙的罪名总是可以用在盲目的迫害中。可以想见,在这样充满敌意的环境中,肖斯塔科维奇以转向电影配乐来继续生存。但是在他的“秘密”作品中，他继续为未受意识形态污染的耳朵来谱曲,世人听到这些作品的时机已经不远了。

11

斯大林之死(1953)

如果感觉丧失,下场便是虚荣,
停顿你的计划,除非你的艺术。
通过原创力,从灵魂中绽放出来,
紧紧抓住每一颗倾听的心灵。
——歌德《浮士德》

辛利曾经写到斯大林在1946至1952年间对艺术严密控制的结果:

它导致知识与文化停滞不前,甚至连斯大林手下的官员都开始对自己造成的结果表示不满。

同样是在这方面,格列伯·斯楚夫(Gleb Struve)回忆道:

1952年,《真理报》掀起一场辩论,后来把这次辩论称为“无冲突理论”。他们提醒苏维埃作家……苏维埃人民的意识里还留有相当的资本主义残毒,而苏联的现状离理想还很远,苏维埃生活中还有许多邪恶之处,也有许多“负面性格”。

斯楚夫引述了《真理报》的话:“我们用不着怕暴露出缺点与困难。我们还是需要果戈里与谢德林(Shchedrins)之类的艺术家。”

如果这样的呼吁能引起肖斯塔科维奇的注意(而且如果党对文学下的指令能有效地事前警告整个文化气氛已有所变化),或许会让他鼓起勇气面对未来,虽然急于采取行动总是不明智的。

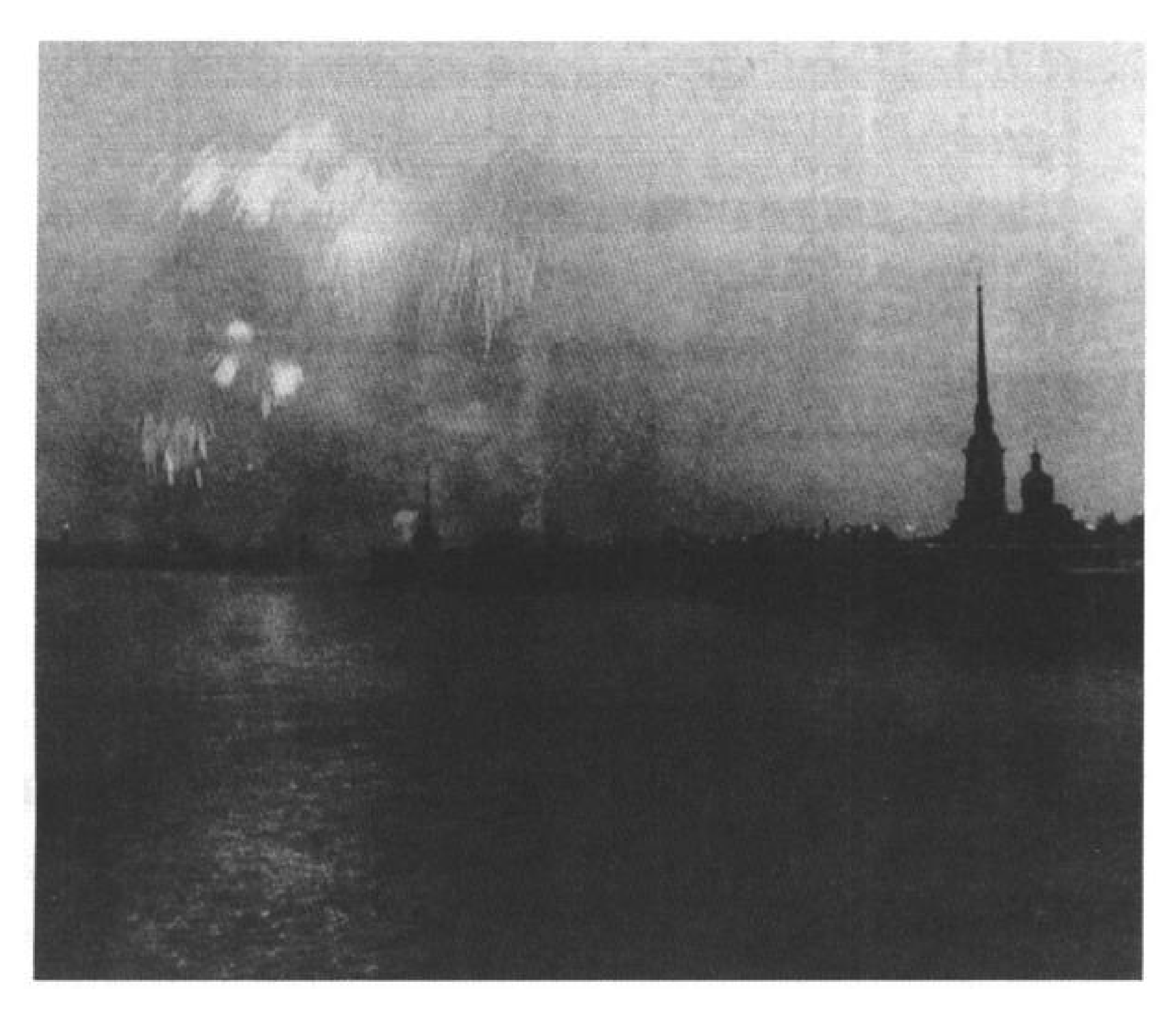
1953年开年不祥,发生了所谓的“医生阴谋”,有九位著名的医生(大部分是犹太籍)以向苏维埃领导人物下毒的罪名被捕。这显然是大整肃的前兆,然而伴随这次戒严令的宣传行动到了2月25日却无疾而终。3月1日夜里,莫斯科电台宣布斯大林中风,情况严重,之后每天报道斯大林的健康状况,内容互相矛盾。最后,到了3月6日,媒体正式宣布斯大林已于日前去世,党中央委员会与政府呼吁民众团结并保持冷静。灵柩暂厝官邸之后,不久由八名权位最高的政治人物(包括马林可夫〔Malenkov〕、莫洛托夫〔Molotov〕、贝利亚〔Beria〕和赫鲁晓夫)护柩,前往陵寝。斯大林的遗体经过防腐处理,与列宁的遗体并列在水晶棺内。

从表面看来，虽然是万民同悲，颂声连连，但是人民心里却很不安，他们害怕取代斯大林主义的东西会更糟。几个星期过去了，“集体领导”成了新的口号，艺术家与知识分子感觉到，在日丹诺夫的漫长酷寒之后，冰雪开始解冻。

“医生阴谋”事件撤销起诉。权力转移的第一个征兆是斯大林的警察头子贝利亚于7月10日被捕(他和几名共犯在12月23日遭到处决)。爱德华·柯兰肖(Edward Crankshaw)写道：“1953年夏末，在贝利亚被捕之后，每一个人都开始歌唱，起初还是小心翼翼的，突然之间汇流在一起，于是歌声大作。”在文化阵线上，11月27日的《真理报》刊载了一篇批评艺术标准化的文章：

> 以一个模子来塑造所有的艺术就等于抹煞了个人的独特性……社会主义现实主义为艺术创作者提供了无限的远景，也提供了最大的自由，让艺术家能够表达个人的特色，并发展各式各样的艺术类型、潮流与风格。因此，鼓励艺术的尝试、钻研艺术家的个人风格，以及……承认艺术家有不受干涉的权利，以便大胆辟出新的道路。

肖斯塔科维奇抓住了斯大林去世所带来的大环境的改变。11月13日，贝多芬四重奏团在莫斯科演出他搁置已久的第五弦乐四重奏。这首作品构架庞大，演奏十分费力，同时也预示了第十交响曲。接着，第四弦乐四重奏在12月3日首演，这首作品的后半部压抑而静默，它蕴



列宁格勒的庆典,这是聂瓦河上的烟火

含了一些黑暗,甚至是邪恶。末乐章是一首舞曲,让人想起了第二钢琴三重奏里的犹太死亡之舞。12 月 17 日,穆拉文斯基指挥列宁格勒爱乐乐团在作曲者的家乡(这一年正巧是列宁格勒建城 250 周年纪念)演奏第十交响曲,这首作品后来被公认为是他最伟大、最完美的成就。这个情况和第五交响曲一样,我们必须停下来,看看这个成就。这首作品成了一个重要的辩论主题,它触及创作自由与苏联政府管制的问题。在这场辩论中,肖斯塔科维



肖斯塔科维奇的主题动机DSCH以圆号与小号出现在第十交响曲的结尾

奇与他的第十交响曲获得胜利。不过，鲍里斯·史华兹指出，肖斯塔科维奇以艺术创作者的身份发言，这是这场辩论中许多乐界同事勉强授予他的，特别是那些在斯大林—日丹诺夫时代蹿起的人。

关于第十交响曲的资料，最有趣的或许是作曲家和友人弗尔科夫之间的交谈。他告诉弗尔科夫，这首作品描写了斯大林，而第二部分的谐谑曲就是斯大林的音乐肖像。这首音乐——愤怒、暴戾、猛烈地敲击——绝对可以视为邪恶势力的音响化身，还有谁比斯大林更适合代表此中呈现的残酷无情?

小说家法捷耶夫曾称这位领袖兼导师为“有史以来世界上最伟大的人道主义者”，但是帕斯捷尔纳克称他是个“疯子与谋杀犯”时，则显然更接近真相。我们有圣彼得堡诗人孟德斯坦(Mandelstam，30 年代整肃运动中的受害者)对斯大林所作的文字画像，它由帕斯捷尔纳克的红颜知己奥尔加·伊文斯卡娅传给我们。它的内容如下：

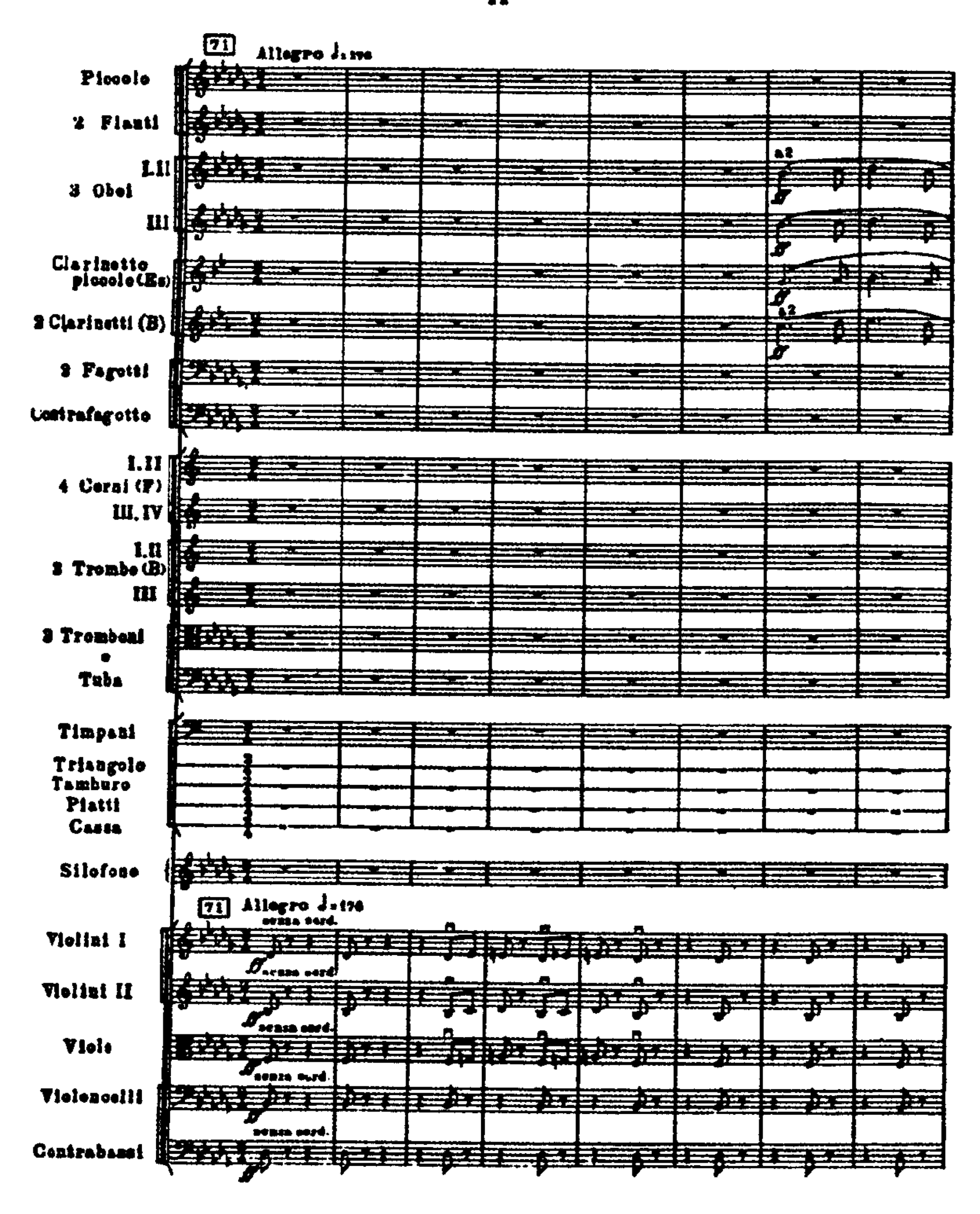
我们活着，对我们脚下的土地充耳不闻，
十步以外就没有人听得见我们说的话。
然而只要有那么半句交谈
隐居克里姆林宫里的人就会接到密报。
他的手指肥大如蛆，
而话语决断如铅重，从他的唇坠下
他的蟑螂触须邪恶地摆动，
他的长统靴隐隐闪烁。

他的周围有一群人嘈杂争宠，
阿谀奉承的阉人供他玩耍。
他们嘶吼、呻吟或嚎叫
随着他的喋喋不休或伸手一指，
一个接一个铸造他的法律，以便掷出
有如马蹄铁一样地砸在人们头上或眼睛上。
而每一次杀戮都是恩赐。

肖斯塔科维奇的音乐正可为孟德斯坦的诗作贴切的补充，而且传达出同样的隽永与简洁。

第十交响曲有多少标题交响曲的成分呢？在首演之时，肖斯塔科维奇对其含义闪烁其词，不过并不否认其中可能有一个秘密的主题，而且这首作品似乎的确需要加以诠释。这位作曲家写道："作家喜欢说自己，我试着、我想要诸如此类的话。但是我想我会避免任何这类的说法。有一件事我要说：在这首作品中，我想要描写人类的情感与热情。"据称他后来和朋友聊天，朋友问他是否会写一篇作品的布局说明时，他是这么回答的："不，让他们听了以后自己去猜。"

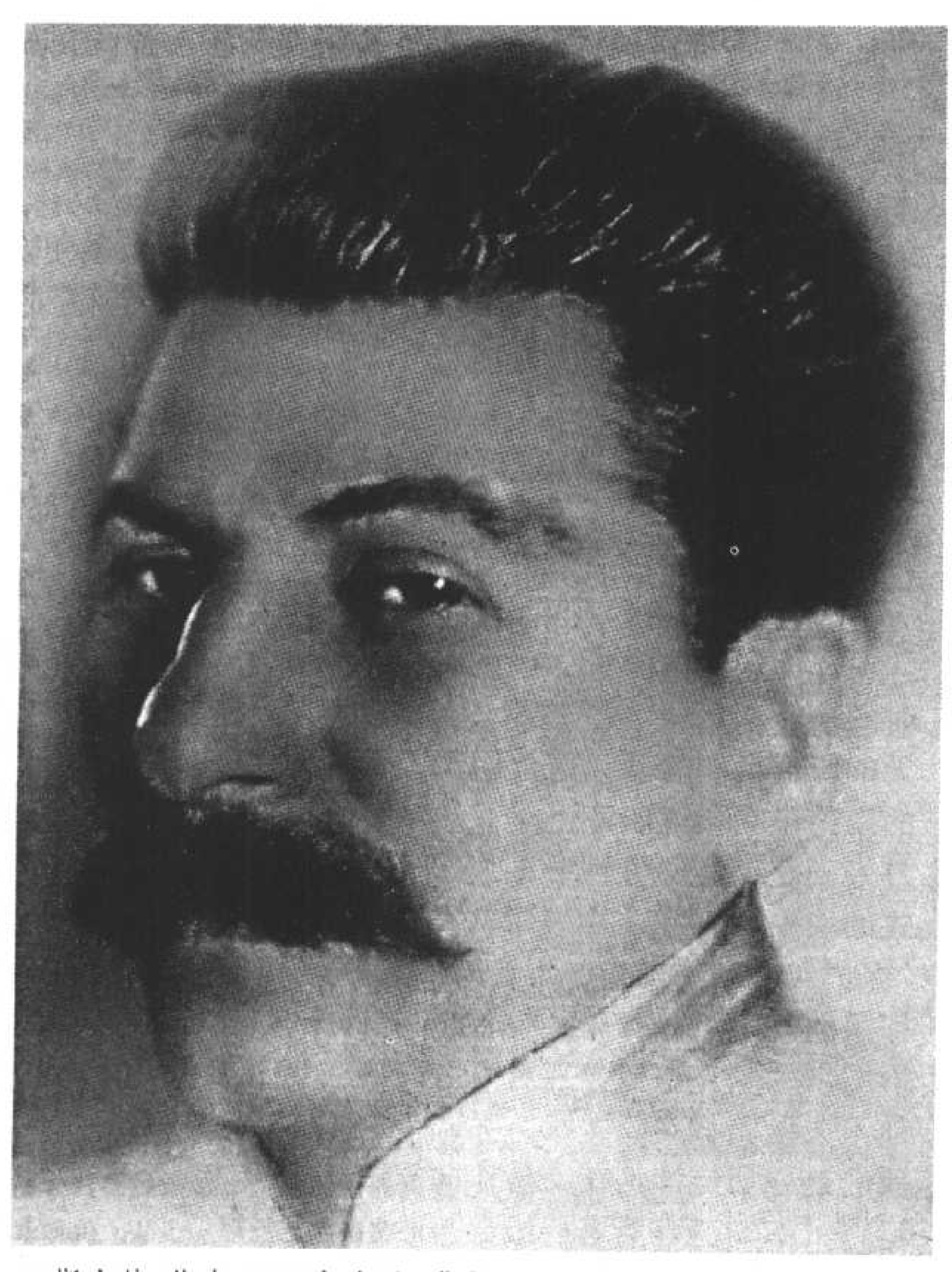
这首交响曲的"含义"有很大的空间可以想像。或许最神秘难解的是第三乐章，它似乎把一系列主题与动机当做密码来使用。听者在这一段需要以欣赏瓦格纳音乐的方式——列出每个主导动机及其意义。在这个乐章后半部出现了12次圆号五音呼唤，这怎么解释呢？它代表了疑问还是肯定？它与肖斯塔科维奇的动机DSCH一直



第十交响曲第二乐章的开头一页。肖斯塔科维奇在回忆录中告诉弗尔科夫："大略地说，这是斯大林的音乐画像。"

相连，而这之间的关系又是什么呢？这音乐的舞步踯躅不前，混杂着希望、欢乐、绝望与挣扎，处处显示它受到音乐以外的刺激。或许这种情绪的混置源自于斯大林的去世，有着解脱、不安、对未来的希望，但也有着怀疑与恐惧。绵长的第一乐章忧郁阴沉，在乐曲高潮处的动机回溯到阴郁而悲剧意味浓厚的第八交响曲。难道这反映了20多年来的苦难吗？更有甚者，这个乐章到处可以见到一个由大提琴与低音提琴合奏的主题，其忧心忡忡的起伏令人想起在李斯特的交响曲《浮士德》里使用的主题。肖斯塔科维奇是否在暗示听众，“浮士德”传奇——人不舍追问天地万物的奥秘——正是此曲的灵感来源之一？帕斯捷尔纳克翻译的歌德《浮士德》的俄文版在同一年出版，这可能并非纯属巧合。终乐章的导奏似乎在摸索，寂寞的呐喊穿破黑暗，继之而来的快速音乐听来很是乐观自在，但各个主题又形成剑拔弩张之势（回顾了谐谑曲中的斯大林恐怖统治），最后阴霾尽散，而DSCH四个音以圆号与隆隆鼓声宣告了它的无上威势。

肖斯塔科维奇深信音乐是一种组织力量，它有激起听众各种特殊情感的力量。早在1931年，他接受美国记者罗斯·李的访问时就曾经说，“贝多芬的第三交响曲让人发见挣扎的快乐”，贝多芬“希望能把新的理念带给大众，鼓励他们反抗统治者”。似乎他在1953年就感觉到时机已成熟，可以开始主张艺术家的性格，以新的动力追求更真切的表达，并反抗斯大林的恐怖统治。斯大林的去世，以及之后发生的政治事件似乎正是一个契机。就某



斯大林，他在 1953 年去世，带来了一个比较自由开放的时代

种意义而言，第十总结了谱写于斯大林时代的七首（而非三首）《战争》交响曲——从第四开始。此曲似乎大多在回首黑暗而绝望的时刻，末乐章则似乎通过个人的自我肯定，为听众带来希望。这样一个讯息绝不可能是“反革命”的，肖斯塔科维奇以艺术家的直觉感受到这点。时机已经成熟，应该将列宁革命的社会理想（这是肖斯塔科维奇真心信服的理想）与斯大林（他是托洛茨基口中的革命掘墓者）采取的路线做一个划分。虽然斯大林在苏维埃声望、社会福利与经济方面有所成就，但牺牲的人太多。既然恐怖政治的决策者已经去世，肖斯塔科维奇以这部交响曲邀请苏维埃听众在经历了20多年的恐怖政治之后，以人而非政治的观点来看看他们当前的处境。

评论家与作曲家都很重视这部作品。它成了轰动一时的事件。1954年3月与4月，作曲家协会开了为期三天的研讨会。的确，这位创作天才与日丹诺夫徒众之间的辩论早在会议展开之前就已经开始。《苏维埃音乐》一月号刊登了肖斯塔科维奇的一篇文章，标题为《寻求新方式的快乐》，他在文中表示：“以个人的浅见，协会不应该‘保护’我们的作曲家，不让他们去探索新的领域，在未被征服的艺术路上行动……”他作此诉求时，得到了同侪哈恰图良的全心支持，因为哈恰图良在第十交响曲的首演前不久发表了一篇文章，强调争取更大音乐自由度的必要。这一切仿佛是在支持作曲家破除斯大林影响的官僚运作（不知道肖斯塔科维奇与哈恰图良这类论点的后台是什么）。另一方面，在刊载肖斯塔科维奇文章的同一期

里还有一篇文章，是德泽金斯基(Dzerzhinsky)的"为现实艺术而战"。德泽金斯基（亚伯拉罕曾经称他为《苏联歌剧的首要供应者"》的作曲技巧远不及肖斯塔科维奇，让人不得不怀疑他的动机是出于嫉妒。姑不论实情为何，这位谱写《顿河静静流去》的作曲家在文中抨击肖斯塔科维奇的近作，包括《24首前奏曲与赋格》以及第五弦乐四重奏，他还有点虚伪地问到肖斯塔科维奇与其他音乐家在"和形式主义幻想所导致的后果艰苦奋战时"，是否获得足够的协助。这样一篇带有"我比你圣洁"意味的文章，其目的显然是要将第十交响曲的作曲者绑在日丹诺夫配给他的位置上，这正可代表之后在3月29日针对这首交响曲展开辩论的论点。在辩论开始之前，肖斯塔科维奇自己批判了这首新的交响曲，表面上谦虚了一番——就太短或太长的段落加以技术上的批评，但故意避免提及特定的内容或含义。然而，与会者对于这方面倒有很多意见。哈恰图良在研讨会之前已经盛赞这首作品"肯定生命"，蕴含着"深刻的情感与哲学内容"。他写道："身为一位作曲家，我永不厌于赞扬肖斯塔科维奇高超的戏剧安排手法，他能够构筑庞大的形式，以动态充塞交响曲的每一个部分，让他的听众聚精会神而不松懈。"

在研讨会上，许多作曲家对这部作品的品质似乎是意见一致的，但是对于它的内涵却有意见分歧。至于肖斯塔科维奇违背日丹诺夫当初的路线到底有多严重，这个问题显然教人有一点紧张（在这次会议以及后来对这个作品进行的评析研究中皆然）。于是乐评家鲍里斯·

亚鲁斯托夫斯基(Boris Yarustovsky)抒发他的意见：

> 这部作品是一个严重疏离个体的悲剧。这部交响曲的主角似乎必须独自面对邪恶势力。他心怀恐惧，从纯粹个人(也因此狭隘)的世界往外看着那倾泻而出的邪恶与剧变，心感孑然无依。这样一个对世界的概念非常不同于绝大部分苏维埃人民的经验。

赫连尼可夫也觉得这位作曲家的《森林之歌》(Song of the Forests) 比他的第十交响曲更能代表“我们生活的真相”。热心拥护这首交响曲的人冠之以“乐观的悲剧”、“无冲突理论的结束”之类的言词。尽管这首交响曲存在着专业意见分歧，肖斯塔科维奇还是在1954年夏天荣获官方颁发的“苏联人民艺术家”奖章。之后获得此奖的是哈恰图良与夏波林，夏波林年高65，是一位无可非议的苏维埃老牌作曲家，他也是由肖斯塔科维奇曾经反抗过的那个科萨科夫—斯坦堡学派所训练出来的。于是，肖斯塔科维奇发现自己的确能与倍受尊敬的音乐家相提并论，他的个人主义也有人为他辩护。

针对肖斯塔科维奇的新交响曲所展开的“尖锐、时而猛烈”的辩论，为了让西方世界对此人及其音乐大感兴趣与好奇，我们有幸有一份《纽约时报》驻莫斯科记者于1954年8月与这位作曲家的个人访谈。以下就是哈里森・桑斯伯里(Harrison E. Salisbury)先生对肖斯塔科维奇的描述：

肖斯塔科维奇今年将满48岁。他谱写重要作品已有30年了。虽然他依旧给人年轻的印象，但近年来他已经失去了那种天真无邪的外貌，曾有人说他像“迷路的兔子”。肖斯塔科维奇现在看起来白皙精瘦，他一说到运动是他的嗜好时，眼睛与面孔都亮了起来，别人很容易相信他的话……

桑斯伯里注意到“肖斯塔科维奇个性的严肃与诚挚”，不论交谈或静默时皆然。他说到“他的精神紧张，他抽着烟，手指不停地抖动”，显然这位作曲家虽然在谈自己，但却急于把自己说成苏维埃作曲家的代表，而非以个人的身份来表达自己的观点。我们也得以窥见肖斯塔科维奇在这段时期的家居生活方式，饶富趣味。桑斯伯里在位于缪斯卡娅广场（Miusskaya）的作曲家协会进行访谈之后，又到位于莫扎斯基路（Mozhaisky Boulevard）的肖斯塔科维奇住处，他这么写道：

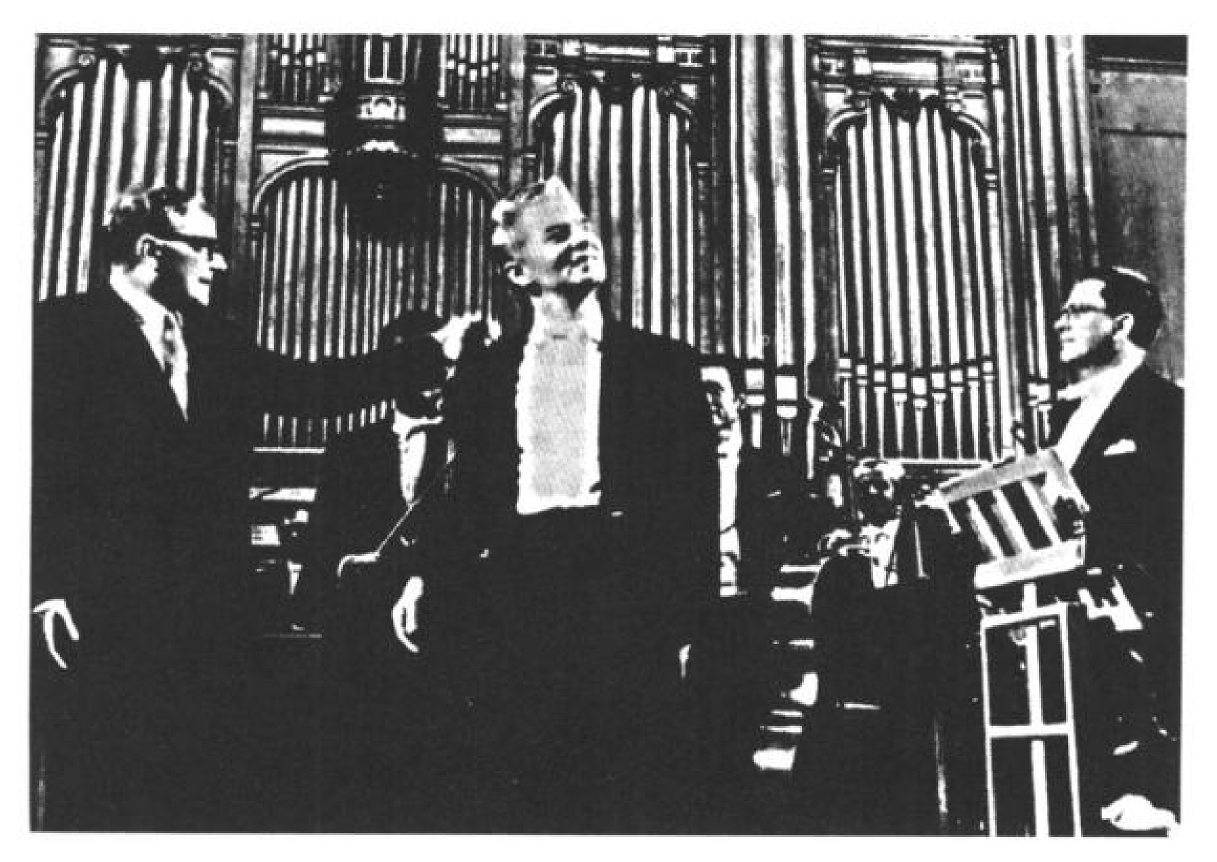
一个家里有两位音乐家，自然会有一些问题。不过，还好……他拥有一套五个房间的大房子，其隔间的方式使得他一旦关上工作室的房门，就不会受到其他房间噪音的干扰，比如他儿子在自己的钢琴上练琴的声音。肖斯塔科维奇家里有四台钢琴——他的工作室里有两台，都是布鲁特纳斯（Bluthners：他最喜爱的品牌），他的儿子有一台，第四台钢琴则放在乡间别墅里……那幢乡间别墅或称避暑地（Dacha），距离莫斯科大约30英里，的确是

个非常舒适的地方。它有一个大花园，空间足以打排球，在克里亚兹马河(Klyazma River)游泳很方便。这幢乡间别墅并不属于肖斯塔科维奇，是他向苏维埃政府租来的……他倒并不特别在意工作的地点，在城里或别墅里都行。不过，据他表示："当电话响个不停时，我偶尔会到乡间别墅去住上两三天。"他开一辆"胜利"(Pobeda)牌汽车，这辆四汽缸的车约值1.4万卢布(约合美金3500元)。

一瞥这位作曲家的物质环境便可看出他的地位，以及苏联照顾艺术创作者的方式。算算文化部的酬劳、乐曲的出售，加上演出的版税、斯大林奖等等，这位作曲家的收入相当不错。虽然他因其地位承受了很多的官僚压力以及教学负担(由于他此时重获政府的支持与认可，这类负担将大为增加)，但他还是有办法腾出创作所需的时间。

哈里森·桑斯伯里的访谈证实了此时作曲家之间又可以自由地辩论，肖斯塔科维奇一有机会就强调他身为苏维埃作曲家胜过西方作曲家。桑斯伯里报道了肖斯塔科维奇的这一说法：

……苏联艺术家与社会及党之间存在着一种或可称为"固定行为准则"的关系，而在西方世界，至少肖斯塔科维奇相信，艺术家与社会的关系是偶然而随便的。在肖斯塔科维奇看来，西方艺术家与其艺术作品在一个以原



第十交响曲在国际上也大为成功。图为1971年在莫斯科的演出之后，肖斯塔科维奇向卡拉扬道贺

则为根基的社会中都没有“地位”。但是在苏联，这样的地位，这种与国家社会之间的关系，以及这样一组原则的确存在，而这种关系其实也界定了艺术家的角色。

在谱写第十交响曲的时候，肖斯塔科维奇似乎真的发现自己能够表达并将后斯大林理念的新潮流引向个人主义，也有权将悲剧与冲突融入艺术作品中。西方世界展开双臂迎接这首作品。此曲于1954年10月15日在纽约市首演，欧林·唐斯(Olin Downes)写道：

肖斯塔科维奇生于忧患，历尽艰辛才写出这首交响曲。在我们看来,这似乎是他登上大师地位的保证,他的力量日增,之后应该会有更多的作品。

12

桂冠作曲家 (1954～1966)

俄国改变了,我的朋友叶赛宁,
但是,在我以为,流泪是没有用的:
我不太愿意说一切都已得到改善,
但说它们更糟却又有危险。
新建筑物与人造卫星永无止境,
但是一路上过程艰苦。
在战争里两千万人丧生,
还有国内战争里的好几百万人。

——叶甫图申柯(Yevtushenko)

在肖斯塔科维奇亲近的同事与时人中，比他小两岁的小提琴家大卫·奥伊斯特拉赫此时成为他坚定的支持者。他未能出席第十交响曲的讨论会,但是他读了《苏维埃音乐》刊载的讨论会报道之后,并鉴于一位叫做柯连列夫（Y. Kremlev）的列宁格勒音乐学家所写的保守文章,

他决定挺身而出为肖斯塔科维奇辩护。柯连列夫表示这首交响曲“缺乏真正的主题、真正的歌唱、节奏与和声的精湛运用,即现实主义音乐的各个基础……”奥伊斯特拉赫对此答道:

我绝对不是盲目喜爱肖斯塔科维奇的作品。我非常喜欢他的一些作品,对于其他的作品则抱持着批评的态度。然而,我对第十交响曲印象深刻。它没有什么是我不能相信的,没有什么是单单为了外在效果而谱写的。这首交响曲有一个道德意味深厚的开始,它是对人性的大关怀和一位大艺术家兼爱国者的真挚情感的流露。它的力量在于绝佳的戏剧效果,尖锐的冲突,以及意象中迷人的美感。

在音乐学院大厅里聆赏了它的首演之后,我深受感动,回家之后又听了一遍演出录音。

翌年,奥伊斯特拉赫在列宁格勒首演肖斯塔科维奇惟一于“日丹诺夫统治”期间谱写而未发表的作品——第一小提琴协奏曲,这首曲子等了七年才见天日。这首协奏曲是肖斯塔科维奇在1949年的第三弦乐四重奏与1953年的第十交响曲之间最庞大的作品。它以交响乐方式构思,有四个乐章,某些主题乐念和第五弦乐四重奏、第十交响曲相同,其中包括DSCH动机。奥伊斯特拉赫对这首曲子抱着无限热忱,曾经多次演奏它,而且“总是心怀极大的乐趣”。他写道:“它是个很迷人的角色,提供了

绝佳的表现机会，不只是让小提琴手展现其过人的技巧，也让最深刻的情感、思想与情绪得以呈现……我愈是了解这首协奏曲，愈是仔细去听它，它就愈让我欢喜，于是我又以更大的热诚来研究它、思索它、为它而活……”

这首协奏曲第二次演出是在1955年12月29日，由奥伊斯特拉赫担任独奏，这一次不是在莫斯科，而是在纽约的卡内基音乐厅（Carnegie Hall），由米亚罗普洛斯（Mitropoulos）指挥纽约爱乐管弦乐团（New York Philharmonic Orchestra）演出。当时在场的鲍里斯·史华兹回忆起“同时发现一个伟大作品与一位大演奏家的独特经验”，描述“米亚罗普洛斯面对热烈的掌声，以象征性的动作将这首协奏曲的乐谱举向观众，仿佛要让这部新作品分享这场精湛演出所得到的热烈喝彩。”

肖斯塔科维奇虽然广受好评，但私生活却满布阴霾，他的妻子尼娜于1954年底早逝，他的母亲亦于次年过世，享年67岁。他的两个孩子加利雅与马克西姆在至亲过世时还不到20岁。肖斯塔科维奇为了纪念亡妻，后来谱写了第七弦乐四重奏，这首作品一直是他特别钟爱的曲子。从此曲的题献可以看出这首作品与自传的特殊关联，其音乐内容也很容易让人作这样的诠释。一开始是一段海顿式的快板，细腻而意蕴深厚，使用了这位作曲家典型的节奏动机——抑抑扬格，然后是一段悲伤缓慢的乐章，有着葬礼的气息，最后一段狂乱的赋格逐渐平息为柔和的舞曲，第一乐章的印象愈来愈淡。这个顺序暗示题献者对生命与死亡的沉思。这情形很像贝尔格的小提

琴协奏曲，它是对一位他挚爱的女孩之生死所作的沉思。对肖斯塔科维奇来说，音乐与生命是分不开的元素，或许确实有这样的秘密布局，但是我们可就永远不得而知了。这音乐不需要此类自传式的布局设计，也能理解为诸般情绪的古典均衡表现。比较外向的作品是第二钢琴协奏曲，这是他为了让儿子马克西姆展现天赋而谱写的，马克西姆在 1957 年 5 月 10 日 19 岁生日的演奏，让他得到了莫斯科国立音乐学院的入学许可。这首作品的第二乐章仅余钢琴与弦乐，有拉赫玛尼诺夫迷人的身影，一直是最受听众喜爱的曲子。他的两个孩子将来都有能够追忆父亲在他们幼时特别谱写的作品——加利雅有 1945 年的钢琴小组曲，而马克西姆有难度高得多的协奏曲。根据拉宾诺维奇的说法，这首协奏曲“显示这位作曲家仿佛回到了他自己的年轻岁月”。

这位作曲家与玛格丽塔·安德烈耶夫娜（Margarita Andreyevna）在 1956 年成婚，根据弗尔科夫的说法，这次婚姻并不快乐而且短暂。六年以后——1962 年——他第三度结婚，支持他度过日益孱弱的晚年、伴他走完人生路的，正是他的第三任妻子伊莲娜·苏普林斯卡娅。或许有一天她会发表回忆录。在这个时候，肖斯塔科维奇紧闭私生活的帷幕，极少掀开。倒不是说他能腾出很多时间，分给家居生活。作曲、教学、出席演奏会、国外的邀请、接受公开的荣誉依然占据了大量的时间，身为苏联首席作曲家，他要发表演说，要写文章。由于没有日记或私人往来的信函，传记作者只能从他的公开露面或私下朋

友同事所见来一窥庐山真面目。我们将在这一章结束的时候再回到这类轶事上。在这关键的几年里倒不乏可资报道的公众事件。

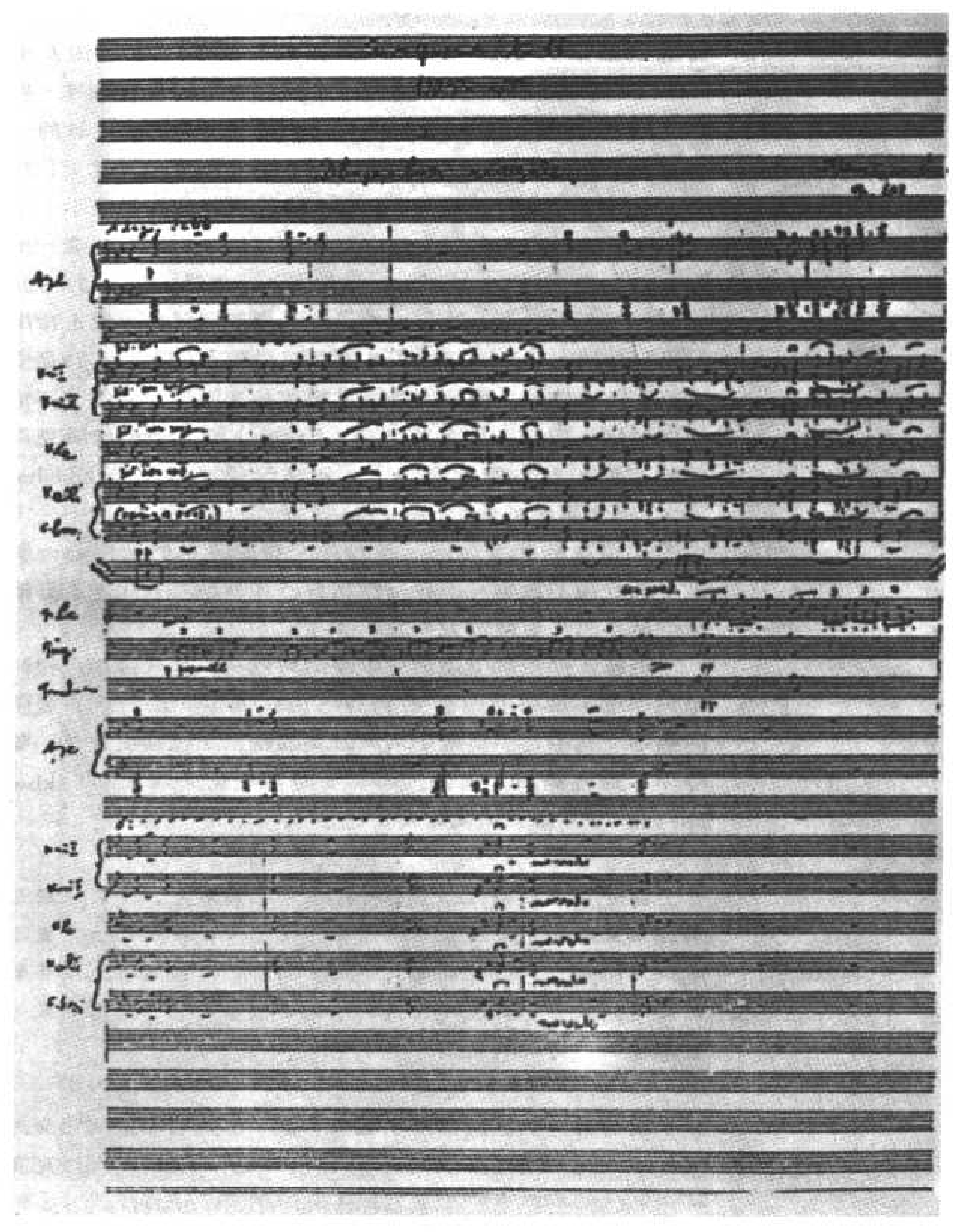
1956 年，赫鲁晓夫继承斯大林成为党的领导人，并于 2 月 25 日发表了他具有历史意义的演说，在苏共二十大的一个内部集会中指责斯大林。此时是反斯大林政策的最后一个阶段，这个政策从斯大林一去世就开始施行。在赫鲁晓夫的演说中，提到"因为违反集体领导原则而造成严重的伤害，而……把无限大权集中在一个人手里。"意识形态转回到革命后十年间的早期精神，列宁取代了斯大林的形象。赫鲁晓夫引述列宁论及斯大林的一封信。列宁在斯大林侮辱了他的妻子之后要求道歉："我认为反对我的妻子，就等于是反对我。"赫鲁晓夫表示，任何与斯大林相左的人都"注定会被逐出领导集体，并进一步受到道德与肉体上的摧毁"，他还告诉党员，在 1937 ~ 1938 年间，有 70% 的中央委员会委员遭到枪杀。他也指出基洛夫在列宁格勒遭谋杀（此事为日丹诺夫铺了路）乃是斯大林一手安排的。他要大家注意斯大林政权为了逼供，不惜施以酷刑，并举出一位名叫艾赫(Eikhe)的老布尔什维克的案件，此人曾经写道："无法忍受乌沙可夫(Ushakov)与米可莱耶夫(Mikolaev)对我所施加的酷刑……他们知道我的肋骨断过，还没完全复原，他们利用这一弱点，让我痛不欲生，逼迫我指挥我自己和其他人。我大部分的口供都是出于乌沙可夫所暗示或指定。"

最后，赫鲁晓夫批评斯大林在战时的角色。他在德军入侵时毫无准备，部分原因在于1937～1941年间他对军官展开的整肃。肖斯塔科维奇的密友是其中之一，他在斯大林一声令下，命丧枪口。这个人的名字是图哈切夫斯基(Tukhachevsky)。肖斯塔科维奇回忆道：

图哈切夫斯基坚持增加飞机与坦克的数量，斯大林于是称他策划轻率。但是战争一开始，吃了几次败仗之后，斯大林接受了此建议。火箭一事也是如此。图哈切夫斯基在列宁格勒开始研究火箭。斯大林后来杀了列宁格勒所有的火箭专家，后来他们只好从头开始。

赫鲁晓夫的演讲带来了政治和缓、个人自由与文化交流的一段时期，这是苏联从列宁时代以来所未见的。那段充满革命热忱的早期年代受到刻意宣扬，而苏联史上这段英雄时期的人物都成为象征，叶赛宁即属其中之一，这位乡民出身的诗人在1925年自杀，叶甫图申柯在诗中赞扬他的真挚：

谁说你无精打采？
忠于信仰，无论如何沉默行之，总是需要精神的。
你比那些官僚鄙人更忠于党，
而他们还总是试图告诉你如何为党效力。
在我们人民诗坛的一切争辩中，
保有我身为国民的荣誉，



第十一交响曲的第一页手稿，谱写于1957年。这个乐章的标题是《皇宫广场》



第十一交响曲在莫斯科的首演,时为 1957 年 10 月 30 日。尼古拉·拉施林 (Nikolai Rachlin) 指挥苏联国家交响乐团 (USSR State Symphony Orchestra)演出

只因为你产生了叶赛宁，
我欢呼：俄罗斯，你真棒！

为了配合“革命浪漫主义”与“复兴列宁典范”的热烈情绪，肖斯塔科维奇谱写了一首交响三部曲来纪念1905年与1917年的两次革命。这些作品向大众公开赞颂，与过去作品中的隐秘沉思形成了强烈的对比，小提琴协奏曲的第一乐章便是过去作品中富有代表性的一例，这首作品在大卫·奥伊斯特拉赫的大力推动下，受到国内听众的衷心喜爱。第十一交响曲于十月革命40周年在莫斯科首演，四天以后在列宁格勒演出，这座城市是1905年那些动乱的中心。结果极为成功。一位杰出政治人物到莫斯科去参加庆典，他回忆了听众对此曲的反应：

这首交响曲结束了……全体听众，也就是这拥挤无比的大厅里的人再加上我们，心中都沸腾着兴奋。这首宏伟的革命作品的作曲者不得不走上舞台接受如雷的掌声，不论他愿意与否，苏维埃人民以他为荣，因为他以一首不朽的艺术品丰富了他们的文化与人类的文化。

三部曲的第二部是第十二交响曲——《1917年》，肖斯塔科维奇谱写于相隔四年之后的1961年，以它来纪念列宁。我们将再回头讨论这首乐曲。

帕斯捷尔纳克的日瓦戈事件发生于1958年，当时主流文学圈认为这个地位不凡的苏联作家在内战与新政治

政策期间过度描写个人化、非政治情感与非政治态度。这部小说因种种原因在苏联禁印。主要原因在于此时一般对于主观性与个人情感的抒发并不予以肯定。众人皆知，这本书在国外出版，作者因此获得诺贝尔文学奖，帕斯捷尔纳克在西方便被视为赫鲁晓夫政权垮台之后新兴



1960年的文化解冻。肖斯塔科维奇由美国作曲家鲁卡斯·福斯(Lukas Foss)与阿隆·科普兰(Aaron Copland)颁赠证书，成为美国国家艺术学院(American National Institute of Arts)的荣誉会员

的“叛逆”运动中的先驱。我们将会看到，这种对于个人言论自由容许范围的不确定感很快就影响到肖斯塔科维奇最公然叛逆的作品——第十三交响曲。

不过时候未到。肖斯塔科维奇受到国外的正式认可，荣誉项目之多，让他在60岁生日的时候还为此写了一篇诙谐的《个人作品全集序以及关于此序的简短省思》。这位作曲家的声誉在全世界与苏联官方赞许的风潮中蒸蒸日上。这一阵风潮在他接下全国作曲家协会俄罗斯分会秘书长一职时达到巅峰，这项人事任命让他不得不在1960年加入共产党。

此时肖斯塔科维奇最重要的旅行或许是1959年10月22日，以作曲家协会主席赫连尼可夫率领的苏维埃作曲家与乐评代表团成员的身份访问美国。和他1949年斯大林时期强受征召的访美比起来，这次他比较心甘情愿，不过这位作曲家对此类政治—文化使命的厌恶感可见于一位记者对肖斯塔科维奇的描述：“极度紧张，烟不离手，目光急促，双手抖个不停，而且大部分时间都很不自在。”

这次访问对于推广新作品来说非常重要。肖斯塔科维奇带着他为罗斯特罗波维奇谱写的第一大提琴协奏曲，此曲10月4日刚在莫斯科首演。在费城举行了美国首演之后，艾德温·施浩斯（Edwin H. Schloss）在《费城探询者报》(The Philadelphia Inquirer)上报道：

就技术层面而言，这首作品的大提琴部分写得令人

击节称好，这显然要归功于这首乐曲乃是为罗斯特罗波维奇谱写，并题献给他。星期五，罗斯特罗波维奇在学院(Academy)作了一场绝佳的演奏。罗斯特罗波维奇是大提琴的大师。他的技巧令人啧啧称奇。在装饰乐段中，他使出浑身解数，举重若轻。如歌的音色丰润而饱满，这是大提琴演奏的要点，而他的品味与音乐素养处处可见。在炫技方面，他以最困难的"拇指"把位奏出快速音群与双音。教人目不暇给的按弦泛音与空弦泛音，以及大量的左手拨奏，以难以抗拒的飞跃姿态挥洒而出。



赫鲁晓夫在1961年的农民大会上演说

另一部极为主观的自传作品在次年问世，它是第八弦乐四重奏，用来“纪念法西斯与战争的受难者”(dedicated to the memory of the victims of Fascism and war)。根据肖斯塔科维奇自己的说法：

事情的经过是这样的。我前往德累斯顿，当时我们的莫斯科制片组(Mosfilm group)正好在那儿拍一部名为《五天五夜》(The Five Days and Nights)的电影，描写抢救德累斯顿美术馆瑰宝的过程。德累斯顿那恐怖而盲目的破坏对我产生了无比的冲击。在战争胜负已分时，德累斯顿仍遭受猛烈的炮击。这个破坏殆尽的城市让我想起我曾经在国内看到的毁于战火的城市，也想起受难者，想起在希特勒法西斯所引发的战争中被夺去的许多生命。

在这首作品的中心，作曲家的“自我”——DSCH——充塞全曲，其程度是肖斯塔科维奇作品中所未见的，简直到了执迷的地步。这首四重奏也有许多引用他自己作品的地方。

两首很不相同的作品在翌年，也就是1961年首演：一首是面向公众的爱国的，另一首则完全相反。10月1日，莫斯科的听众欣赏到《第十二交响曲》，副标题是“1917年”，并献给列宁。这虽然是一首激奋人心而组织宏伟深邃的作品，但明确的标题性内容却不如前一首交响曲那样激起人的热诚，它在国外受到过低的评价。搁置已久的《第四交响曲》于12月30日由孔德拉辛

(Kondrashin)在莫斯科指挥首演。据说肖斯塔科维奇坐听孔德拉辛排练这首藏诸名山25年的杰作时，曾经说道："让他们去吃它。" 英国乐评家罗伯特·汉德森（Robert Henderson）听了此曲1962年在爱丁堡举行的西方首演。他写道：

我发现自己正巧就坐在这位作曲家后面一排，在他的右斜方，隔几个座位之遥。虽然在休息室与记者会等地方，他一直予人极为羞怯紧张的印象，但是他在整首交响曲的演奏过程中，未曾露出半点反应，始终有一种严峻的冷静，对于无心的旁观者来说，这和这首音乐几近神经衰弱、狂乱的本质有种怪异的对比。

这首作品的狂烈与悲剧预言了其时代，而在这场首演中，英国听众也能认同这一历史记录，因为它似乎不但诉说了20世纪30年代斯大林统治苏联的恐怖，也诉说了那一代欧洲人民的恐惧：他们知道希特勒集中营囚犯的苦难，又害怕文明将毁于第二次世界大战。索尔仁尼琴在次年出版《伊凡·杰尼索维奇的一天》(One Day in the Life of Ivan Denisovich)(据说这本书是赫鲁晓夫亲自点头的)，更进一步强化了这部力量非凡的作品与斯大林统治下的苏联的关系。此书描写西伯利亚劳改营生活的部分，被称颂为"为全球人类自由而发的一击"。

然而，在一连串仿佛无止境的精彩首演中，最戏剧性的事件还在后头，那就是1962年12月18日的首演。肖

斯塔科维奇用了叶甫图申柯的诗句为歌词，为男低音独唱、合唱与管弦乐团写成第十三交响曲。当时，人在莫斯科的鲍里斯·史华兹叙述了这个故事：

莫斯科人引颈企盼着第十三交响曲的首演。它所激起的兴奋之情并不纯粹是音乐方面的。人们很清楚艺术知识分子与共产党之间在背后的紧张关系。莫斯科城里到处谣传着，这场演奏在最后关头可能会被取消。正式的预演对音乐学院师生公开。格林卡博物馆的一位职员在这场预演之后走出来，他撇开我对音乐提出的问题不管，却说"……是那歌词"。

的确，第十三的歌词才是火力。这倒不是因为叶甫图申柯个人的诗作曾经遭到官方的反对（它们全都得以出版），而是因为作曲者为他的五个乐章所作的选择——《巴比亚》(Babyi Yar)、《幽默》(Humour)、《在店里》(In the Store)、《恐惧》(Fears)、《事业》(Career)，肖斯塔科维奇以赤裸裸的方式呈现出这首交响曲的人文讯息。他斥责反犹主义，赞美幽默与不服从，表达世间男女在警察统治下的苦难与恐惧，以及他们对美好时代的希望，赞颂伽利略与托尔斯泰，他们从不惧于说出真相。这是一首激动人心的作品，但是对于有关单位来说，却是具有煽动性的作品。

鲍里斯·史华兹继续说道：

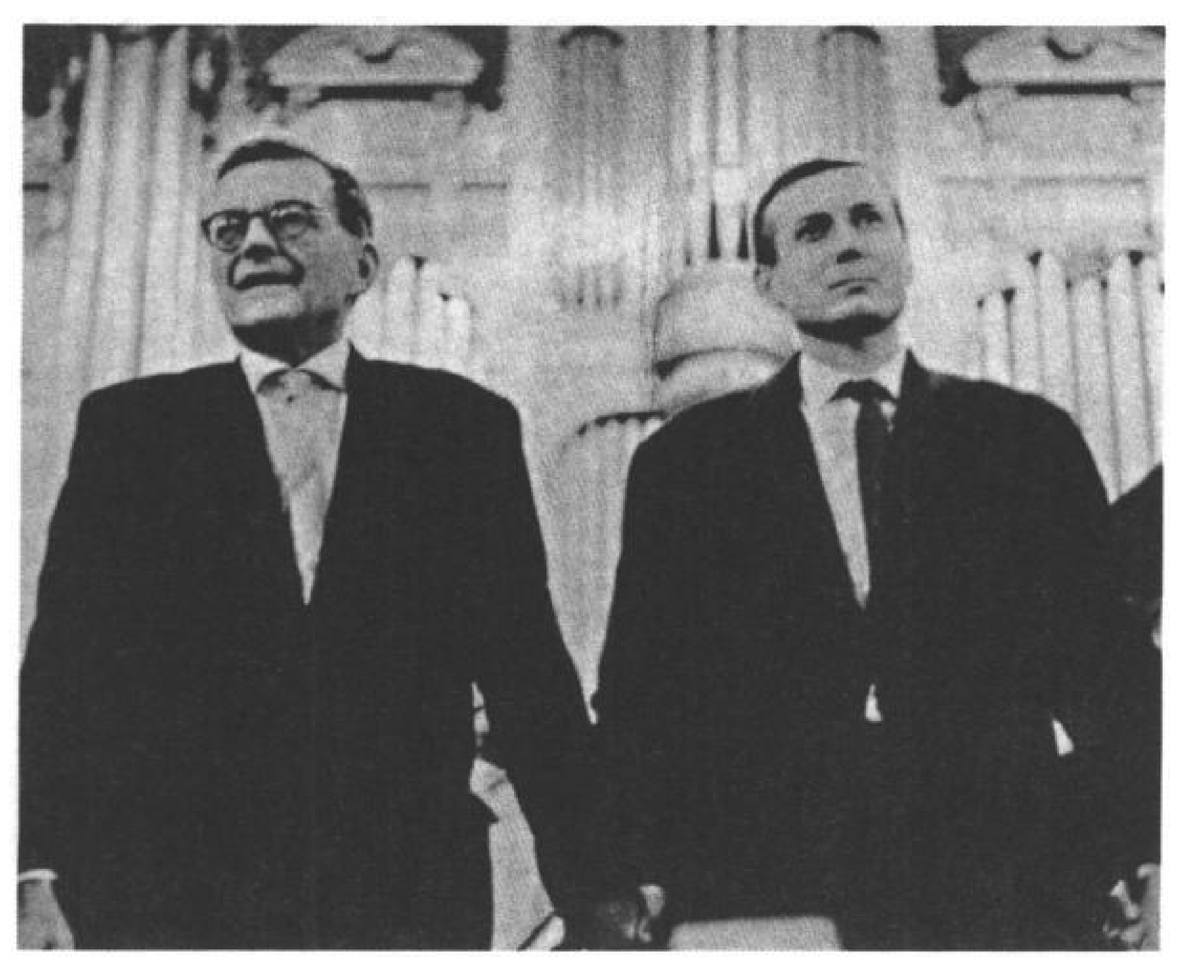
首演时，政府包厢里始终没有人，而原定的电视转播也未举行。12 月 18 日晚上，一位前往音乐学院乐厅的观众发现整个广场都有警察站岗。音乐厅内听众爆满。上半场演奏了莫扎特的《朱庇特》(Jupiter)交响曲，没太多人注意，没有人在乎……中场休息似乎永无止境；最后，合唱团员鱼贯上台，之后是管弦乐团、独唱者和指挥基利·孔德拉辛。此时的紧张气氛简直让人受不了。第一乐章《巴比亚》奏完后爆出一阵掌声。在这首长达一小时的作品结束时，喝彩之热烈，为素来所罕见。肖斯塔科维奇站在台上僵硬地鞠躬，羞赧而不自在。叶甫图申柯也走上台来，动作有如天生的演员那般自在。两个差了一代的大艺术家为着同一个理想——人类的精神自由——而奋斗。看见这一对艺术家站在一起，观众简直为之疯狂。有节奏的鼓掌响起，这是俄国人表示热诚的典型方式，而音量更是加倍，有节奏的呼喊"Bravo，肖斯—塔—科—维奇"与"Bravo，叶甫—图—申—柯"响彻大厅。观众受歌词感动的程度似乎不逊于受音乐感动的程度，虽然歌词并没有印在发给观众的节目单中(这并不符合惯例)。

第二天早上，《真理报》上登了只有一句话的报道，对于任何一位目睹了那个晚上的人来说，这简直是荒唐。

简而言之，这首交响曲被查禁，大家心照不宣。肖斯塔科维奇此时已经逐渐习惯了这种情况。然而，这一次被规避的是这首作品，而不是这位广受推崇的作曲家。

紧接着的是歌剧《梅钦斯克县的麦克白夫人》，这部

歌剧在 1936 年首演，现在已更名为《卡特琳娜·伊斯梅洛娃》。1 月 8 日，这部歌剧借莫斯科的斯坦尼斯拉夫斯基-聂米若维奇-丹申柯剧院（Stanislavsky Nemirovich Danchenko）上演，只稍微作了些宣传，而且还要了一手。原计划是要安排罗西尼的《塞维利亚的理发师》（Barber of Seville），到开演前才以肖斯塔科维奇的歌剧来“替换”。此计果然奏效。对于知道内情的人来说，“在理发师那儿碰头”别有含义，当观众听说“剧目将有所变更”时，



作曲者与诗人在第十三交响曲 1962 年的莫斯科首演之后接受听众喝彩

也没有人要求换票。看了这场演出的鲍里斯·史华兹报道：

这是一场光芒四射的演出，或许未臻纯熟，但是演出阵容年轻热情，承继了演员兼歌手的传统。舞台设计与导演都别出心裁，免蹈极端的自然主义之误，却仍能传达



斯特拉文斯基于1962年9月抵达苏联——这是他48年以来首度造访这个国家，赫连尼可夫在他身旁

剧本中所有的原始情感。其中警察局一景甚为有趣(可惜1965年在纽约重演时把它给省略掉了)，它在讽刺与提醒世人，警察的手法毕竟没有多大改变。

观众的眼睛一而再地转向坐在中央包厢里的作曲者，他似乎忘却了周围，全神贯注，只聆听着他年轻时创作的作品中狂野的现实主义与情感热潮。演出结束时的热烈喝彩不仅是对一位伟大作曲家的礼赞，似乎每一位



“开始吧，谋杀者”一景，出自柯辛策夫导演的电影《哈姆雷特》(Hamlet)，由肖斯塔科维奇谱写配乐，摄于1963年7月

听众都把自己与这场历史性的演出视为一体。肖斯塔科维奇出现在舞台上鼓掌的演员群中。他敏感的面孔憔悴,显露出紧张的情绪。他打赢了一场战斗,但是付出了什么样的代价啊!

斯特拉文斯基在历经了近50年的自我放逐之后回到祖国,成为1962年文化解冻的另一个象征。肖斯塔科维奇对斯特拉文斯基的某些作品非常景仰(必须承认的是,斯特拉文斯基并不景仰肖斯塔科维奇),他向弗尔科夫解释:

这项邀请……是高层政治运作的结果。上级决定让他成为第一号国家作曲家,但是这个策略没有成功。斯特拉文斯基没有忘记他曾被称做美帝国主义的走狗和天主教会的随从,而那样称呼他的那一批人现在又展开双臂来迎接他。

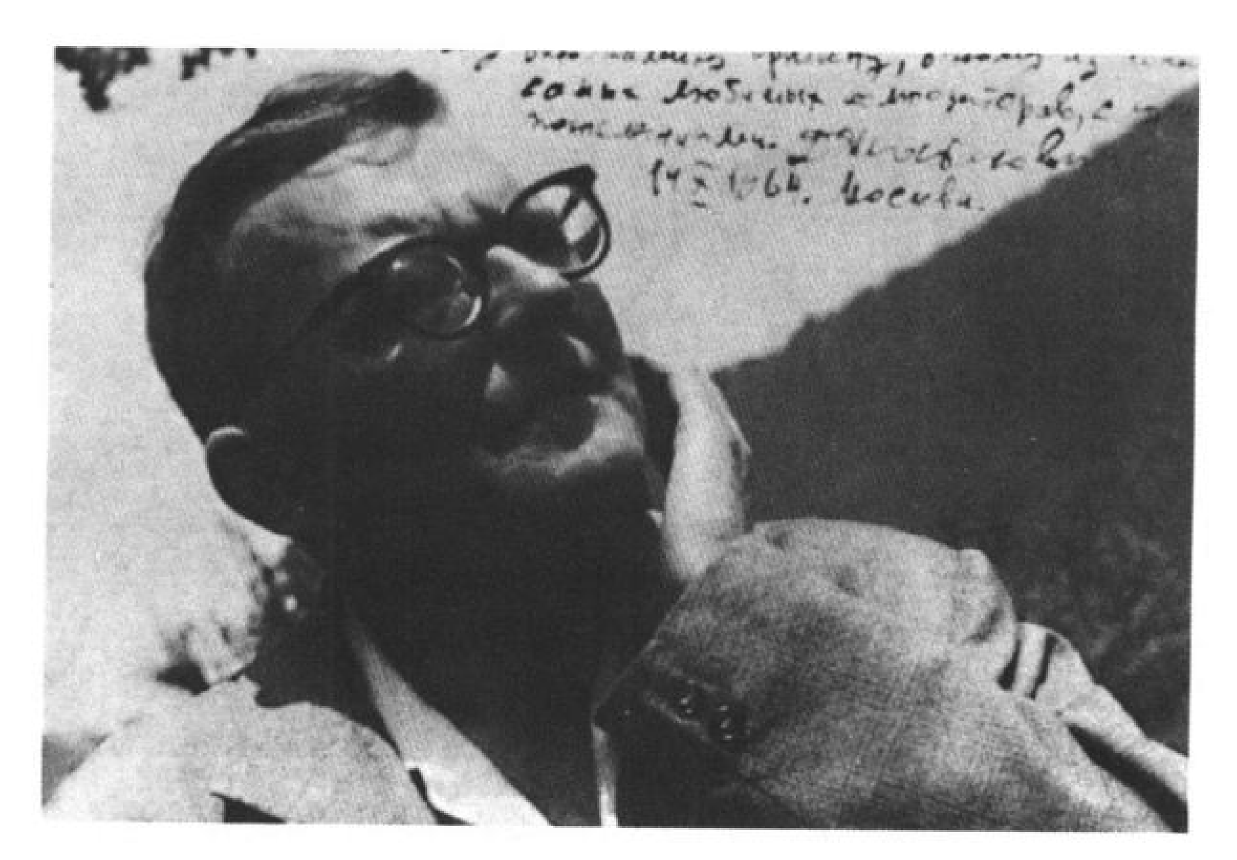
肖斯塔科维奇与斯特拉文斯基在这次访问期间,同时出席了一些多少有点官方意味的宴会。文化部在10月1日办了一次招待会,指挥家与日记作家罗伯特·克拉夫特(Robert Craft)这样描述了肖斯塔科维奇:

肖斯塔科维奇是目前为止在苏联所见过的最"敏感"、最具智慧的面孔。他比人们想像的要瘦、要高、要年轻,外貌较为童稚,但他也是我见过的最害羞而紧张的



布里顿与肖斯塔科维奇在伦敦，摄于 1964 年

人。他不但咬指甲，还咬手指，抽动他噘起的嘴唇与下巴，烟不离手，不停地挤着鼻子以调整眼镜的位置，一会儿看似暴躁，一会儿却像要哭出来的样子。他的双手颤抖，说话口吃，握手的时候整个人的骨架都摇起来，这让我们想起奥登 (Auden)。他说话时膝盖抖动，这时，其他人都为他捏一把汗，或许确实如此。他有盯着人看的习惯，当别人看见他的时候又会心虚地移开目光，整个晚上，他就隔着福尔策娃女士 (Mme Furtseva) 浑圆的身躯偷偷瞄着斯特拉文斯基。那对惊惧而聪明的眼睛完全不透露思绪。他的新婚妻子坐在他身旁。她或许是个心生爱慕的学生，不过依其年龄、外貌和同样害羞、严肃而冷淡的态度看来，却更像是他的女儿……



送给布里顿的签名照片，上面的题字写着："给亲爱的布里顿，我最喜爱的作曲家之一。附上深切的祝福。"

1963年3月，肖斯塔科维奇结识了另一位他仰慕已久的作曲家，来自英国艾德堡（Aldeburgh）、49岁的布里顿（Benjamin Britten），他们俩人彼此惺惺相惜。布里顿在战前欣赏了肖斯塔科维奇的《梅钦斯克县的麦克白夫人》之后，就很看重这位苏维埃音乐家。肖斯塔科维奇此番在3月6日～19日英国音乐节期间进行的访问，与布里顿开始了一段温暖的艺术友谊，并一直持续了12年，到肖斯塔科维奇去世为止。布里顿的性格与音乐在当时强烈地吸引了苏联的乐界同仁与听众，这个音乐节也促成了几次有益创作的访问，它们均由罗斯特罗波维奇一手策

划。(布里顿与皮尔斯[Pears，英国男高音，与布里顿先后就读于牛津大学和皇家音乐学院，所有布里顿的声乐作品的首演都由皮尔斯担纲演出。]也在艾德堡热诚回报他们的接待，安排数首肖斯塔科维奇的作品在当地演出,包括1970年第十四交响曲在俄国之外首度演出。)我们从皮尔斯的记录中看到了布里顿第一次在俄国度假的情形,布里顿于1966年12月31日星期六到肖斯塔科维奇位于莫斯科城外的乡间别墅拜访:

我们受邀于下午1点钟到德米特里家去，当然又迟到了。惊喜的是在楼上的卧房里特别播放了老版本的《淘金热》(The Gold Rush)。(这是一部很棒的影片,摄影绝佳精致。别忘了还有卓别林变成母鸡的那一段情节。)我们先前已喝了一点伏特加酒,而影片的长度刚好(播到11点5分)，然后我们手里拿着香槟酒走到室外灯火通明的圣诞树旁,并在苏联国歌声中举杯祝贺新年,之后彼此亲吻,在场的包括肖斯塔科维奇夫妇和家人、德米特里的女儿加利雅与她奇装异服的丈夫,还有我们。然后,我们围着长桌吃一顿大餐,桌上摆满了饮料和食物,还有礼物(不消说，自然是在室内)。我们每个人都有白兰地或伏特加酒，一只假鼻子(不会要你戴超过一两分钟的)。稍后，德米特里将新作歌曲《斯特潘·拉辛》(Stepan Razin,叶甫图申柯作词)的乐谱送给布里顿,还有一份同样的给我。这时,德米特里累了,而且最近发过一次心脏病,因此就被打发上床。



肖斯塔科维奇60寿辰时在莫斯科举行了盛大的音乐会，时为1966年9月25日。在第二大提琴协奏曲由题献者罗斯特罗波维奇首演之后，作曲者接受了属于他的掌声。马提诺夫写道："当如雷的掌声将他带到台上来时，他紧张地抓住指挥的手（在此曲中则是独奏者），笨拙地向观众鞠躬，然后就赶快离开音乐厅。"

彼得·皮尔斯爵士提到的心脏病是在刚过了60大寿的5月发作的，那一年里肖斯塔科维奇还曾为男低音叶夫根尼·聂斯特伦科(Yevgeni Nesterenko)担任钢琴伴奏，首演了两首新作品。其中之一就是前面提过的《个人作品全集序以及关于此序的简短省思》(Preface to Complete Collection of My Work and Brief Reflections apropos this Preface)。这首曲子自我解嘲式的讽刺，表现在其中吟诵的一串作曲者得到的"荣衔、极为重要的职责与任务"，以及DSCH的主题动机。第十一弦乐四重奏与第二大提琴协奏曲(在他60岁生日时由罗斯特罗波维奇在莫斯科演出)的确凸显了这种苦涩的自我讽刺里的沮丧特质。第二大提琴协奏曲尤其激发了肖斯塔科维奇心中一种全新的、更晦暗的甚至带着死亡气息的手法，其能量不减，但是在阴沉的前奏曲、疯狂的谐谑曲以及暧昧的终曲(在高潮处讽刺地模仿了谐谑曲)里，我们感觉到的是一位首度意识到个人将归尘土的作曲家自传。事实上，这首幽暗的作品的确有一种恐怖以及生命的短暂美感，这在勋伯格的弦乐三重奏中也可以体验到，勋伯格也是在经历了一次类似的肉体重创之后谱写此曲的。这些作品开启了肖斯塔科维奇创作发展的最后一个阶段。

13

最后阶段的作品（1966～1975）

米娜娃（Minerva：希腊神话中代表智慧的女神雅典娜（Athena）在罗马神话中的名字即是米娜娃。）的夜枭于日暮时起飞。

——黑格尔

在肖斯塔科维奇的晚年，这位病弱的作曲家成为新闻界的焦点，国内外的广播网、电视台纷纷访问他，还有人制作他的记录片，长久被“湮灭得无声无息”的作品也获得复演（例如第三交响曲、未完成的歌剧《赌徒》以及——或许可说是轰动的——《鼻子》），这一切都显示人们最关心的是及时为他献上礼赞，并弥补过去，这几乎是一股无法抗拒的浪潮。在祖国，更多的荣誉头衔令他感到窒息：在他60大寿时，克里姆林宫授予他列宁勋章、“金锤镰刀奖章”以及“社会主义劳动英雄”的头衔。在国外，整个欧洲与美国竞相认可他的天才。英国、奥地利、巴伐



《卡特琳娜·伊斯梅洛娃》(这是肖斯塔科维奇新版的《梅钦斯克县的麦克白夫人》)电影的一景,由贾琳娜·薇希妮芙丝卡娅担任主角,她是罗斯特罗波维奇的夫人

利亚、芬兰、丹麦、美国分别发出邀请函,肖斯塔科维奇也不断地作短期旅行,到国外接受这些荣誉,最后在1973年,也就是他去世前两年,他在美国的伊凡斯顿(Evanston)市接受西北大学(Northwestern University)的荣誉艺术博士学位。

1964年,赫鲁晓夫政权垮台之后,文化解冻的趋势持续了一段时间。在勃列日涅夫(Brezhnev)与柯西金(Kosygin)的领导下,有迹象显示:在某种限度内,年轻的、富有实验精神的艺术家应受到鼓励。身为作曲家协

会的秘书长，肖斯塔科维奇在公开演讲与宣传中，尽职地反映出文化政策中无时不在改变的细微差异。虽然他在1965年曾经谨慎地鼓励过一位年轻的前卫作曲家爱迪生·丹尼索夫（Edison Denisov），但他在1968年以俄国作曲家协会秘书长身份发表的最后演说中，却没有变通的态度：

党中央委员会在4月全体大会中作出的决定，使我们有义务主动避免别人暗中进行有违苏维埃社会主义理念的文艺作品。

在这方面，我想稍微谈一下所谓音乐界“前卫主义”的问题。（这个词……被一小群在西方艺术界居于尊贵地位的音乐家所篡用。）这一股潮流来势汹汹，其根基暗藏着一种音乐上的破坏原则……

“前卫主义”是一种刻意的尝试……企图通过驳斥历史演化而来的常规与原则，以达到一种新的音乐特质。这是个严重的理论错误……

我们苏维埃艺术家坚决抗拒“前卫主义”。

然而，或许肖斯塔科维奇——他自己在年轻时也曾“驳斥历史演化而来的常规与原则”——基本上仍是某种前卫主义者。如同他所景仰的英国友人布里顿，他也能够运用“音列技巧”等新趋势达成自己的表达目标。在十二个音中，一个音只与另一个音有关联，勋伯格的这种作曲方式（这使得他有系统地使用一列十二个音，作为整首

作品的基础）在西方蔚为风尚。肖斯塔科维奇在宏伟的第十二弦乐四重奏中，也采用了勋伯格的技巧，制造一种想必让日丹诺夫在坟墓里辗转不安的不和谐效果，不过他最后小心地化解了这些不和谐音。这首音乐基本上保持简单、如歌一般，以一个调为中心，完全忠于肖斯塔科维奇但求“妇孺皆解”的理想。尽管他运用了勋伯格的技巧，却似乎没有勋伯格的“危机”。对这个近来的创作经验，这位作曲家于1968年在接受《青年》(Youth)杂志的访问时表示：

……凡事节制行之便是好的……只要是顺应作品的理念要求，由这些繁复的系统中撷取一些元素来使用是完全正当的……请试着了解：在我看来，把“为达目的不择手段”的公式套用在音乐上，在某种程度上是正当的。任何手段吗？是的，任何手段，只要他们能够达到目标。

第十四弦乐四重奏于1968年9月14日在列宁格勒由贝多芬四重奏团首演。在此曲中，他刻意激起贝多芬式的“充满崇高理想境界”与“苦于无法解决生活中的矛盾”的冲突。简而言之，这首四重奏在与黑暗势力进行生死挣扎后，赢得了英雄式的肯定。然而，这英雄式的肯定或许只是意志力的努力尝试，而非真的相信“一切都将安好”。

要讨论肖斯塔科维奇的晚年是一大难事，除非从他的音乐着手。他下意识中有一个念头，要谱写最后一组

四重奏,以效法他的伟大偶像贝多芬,将之作为最后的精神意志力与遗嘱。在这些四重奏中,我们进入一个独特的、充满疏离与绝望的死亡冥想世界。如果这种经验有时显得悲惨,我们必须记得,那是因为肉体上的衰弱使得他的生命成为一种负担。然而,这个负担从未损及一个尖锐如剃刀的心灵与活力充沛的作曲技巧。

1971 年拍摄的苏维埃记录片中的一幕,生动地捕捉到作曲家最后这些年的悲哀与疏离。一位莫斯科记者写道:

> ……作曲家坐在一列疾行的火车包厢里,望着雨水冲刷的窗户……脸孔苍白,嘴唇紧闭,丝毫不曾显露出满足的痕迹。他紧张的手指从不曾停止抖动。在厚框眼镜底下,我们可以捕捉到他眼神中闪过的愤怒、痛苦与勇气。这就是被称为"本世纪音乐良知"的音乐家的脸庞。银幕上重现的这一幕意义深远。对于那些曾经接触过肖斯塔科维奇的人来说,这正是他的生命。他们认识他时常莫名颤动而神秘难解的面孔。他们认识在他的音乐中坦诚的热情,这种热情可能在任何环境下征服他……

然而,音乐友谊持续不断,而且还有新的友谊将会来到。其中有罗斯特罗波维奇,他由于大胆地为索尔仁尼琴伸张正义而被永久放逐;也有里瑞顿,他与罗斯特罗波维奇有着亲密、富启发性且融洽的音乐关系;还有他的儿子马克西姆,他现在是一位正在上升的年轻指挥家,专门

An Open Letter to Pravda

A Distinguished Soviet Artist Appeals For Solzhenitsyn

By MSTISLAV ROSTROPOVICH

Open letter

To the chief editors of the newspapers Pravda, Izvestia, Literaturnaya Gazeta, and Sovetskaya Kultura.

Esteemed Comrade Editor:

It is no longer a secret that A. I. Solzhenitsyn lives a great part of the time in my house near Moscow. I have seen how he was expelled from the Writers' Union—at the very time when he was working strenuously on a novel about the year 1914. Now the Nobel Prize has been awarded to him. The newspaper campaign in this connection compels me to undertake this letter to you.

In my memory this is already the third time that a Soviet writer has been given the Nobel Prize. In two cases out of three we have considered the awarding of the prize a "dirty political game," but in one (Sholokhov) as a "just recognition" of the outstanding world significance of our literature.

If in his time Sholokhov had declined to accept the prize from hands which had given it to Pasternak "for Cold War considerations" I would have understood that we no longer trusted the objectivity and the honesty of the Swedish academicians. But now it happens that we selectively sometimes accept the Nobel Prize with gratitude and sometimes curse it.

And what if next time the prize is awarded to Comrade Kochetov [Vsevolod Kochetov, Soviet author and hard line editor]? Of course it will have to be accepted!

Why, a day after the award of the prize to Solzhenitsyn, in our papers appeared a strange report of correspondent "X" with representatives of the secretariat of the Writers' Union to the effect that the entire public of the country (that is evidently all scholars and all musicians, etc.) actively supported his expulsion from the Writers' Union?

Why does Literaturnaya Gazeta select from numerous Western newspapers only the opinion of American and Swedish newspapers, avoiding the incomparably more popular and important Communist newspapers like L'Humanité, Lettre Française and L'Unità, to say nothing of the numerous non-Communist ones?

If we trust a certain critic Bonosky [Philip Bonosky, an American Communist journalist], then how should we consider the opinion of such important writers as Böll, Aragon and François Mauriac?

I remember and would like to remind you of our newspapers in 1948, how much nonsense was written about those giants of our music, S. S. Prokofiev and D. D. Shostakovich, who are now honored.

For example:

"Comrades D. Shostakovich, S. Prokofiev, V. Shebalin, N. Myaskovsky and others—your atonal disharmonic music is organically alien to the people ... formalistic trickery arises when there is an obvious lack of talent, but very much pretension to innovation ... we absolutely do not accept the music of Shostakovich, Myaskovsky, Prokofiev. There is no harmony in it, no order, no wide melodiousness, no melody."

Now, when one looks at the newspapers of those years, one becomes unbearably ashamed of many things. For the fact is that for three decades the opera, "Katerina Izmailova" [of Shostakovich] was not performed, that S. Prokofiev during his life did not hear the last version of his opera, "War and Peace," and his Symphonic Concerto for cello and orchestra, that there were official lists of forbidden works of Shostakovich, Prokofiev, Myaskovsky and Khachaturian.

Has time really not taught us to approach cautiously the crushing of talented people? And not to speak in the name of all the people? Not to oblige people to express as their opinions what they simply have not read or heard? I recall with pride that I did not go to the meeting of cultural figures in the Central House of Cultural Workers where B. Pasternak was abused and where I was expected to deliver a speech which I had been "commissioned" to deliver, criticizing "Doctor Zhivago," which at that time I had not read.

> *"Why in our literature and art so often people absolutely incompetent in this field have the final word? Why are they given the right to discredit our art in the eyes of our people?"*

In 1948 there were lists of forbidden works. Now oral prohibitions are preferred, referring to the fact that "opinions exist" that the work is not recommended. It is impossible to establish where this opinion exists and whose it is. Why for instance was Galina Vishnevskaya [Mr. Rostropovich's wife] forbidden to perform in her concert in Moscow, the brilliant vocal cycle of Boris Tchaikovsky with the words of I. Brodsky [a dissident Leningrad poet]? Why was the performance of the Shostakovich cycle to the words of Sasha Chyorny obstructed several times (although the text had already been published)? Why did difficulties accompany the performance of Shostakovich's 13th and 14th Symphonies?

Again, apparently, "there was an opinion." Who first had the "opinion" that it was necessary to expel Solzhenitsyn from the Writers' Union? I did not manage to clarify this question although I was very interested in it. Did five Ryazan writer-musketeers really dare to do it themselves without a serious "opinion"?

Apparently the "opinion" prevented also my fellow citizens from getting to know Tarkovsky's film "Andrey Rublyov," which we sold abroad and which I had the pleasure of seeing among enraptured Parisians. Obviously it was "opinion" which also prevented publication of Solzhenitsyn's "Cancer Ward," which was already set in type for Novy Mir [the leading Soviet literary journal]. So if this had been published here it would have been openly and widely discussed to the benefit of the author as well as the readers.

I do not speak about political or economic questions in our country. There are people who know these better than I. But explain to me please, why in our literature and art so often people absolutely incompetent in this field have the final word? Why are they given the right to discredit our art in the eyes of our people?

I recall the past not in order to grumble but in order that in the future, let's say in 20 years, we won't have to bury today's newspapers in shame.

Every man must have the right fearlessly to think independently and express his opinion about what he knows, what he has personally thought about, experienced and not merely to express with slightly different variations the opinion which has been inculcated in him.

We will definitely arrive at reconstruction without prompting and without being corrected.

I know that after my letter there will undoubtedly be an "opinion" about me, but I am not afraid of it. I openly say what I think. Talent, of which we are proud, must not be submitted to the assaults of the past. I know many of the works of Solzhenitsyn. I like them. I consider he seeks the right through his suffering to write the truth as he saw it and I see no reason to hide my attitude toward him at a time when a campaign is being launched against him.

Moscow, 31 October, 1970.

Mstislav Rostropovich, the world-famous cellist, addressed the above letter to the Soviet press, which has not published it.

罗斯特罗波维奇的《致政府公报的公开信》(这家报社并未予以刊载)出现在1970年11月16日星期一的《纽约时报》中。这位俄国大提琴家是肖斯塔科维奇的密友，肖氏的两首大提琴协奏曲都是题献给他的。罗斯特罗波维奇从1974年开始一直住在西方，于1978年失去苏联公民的身份

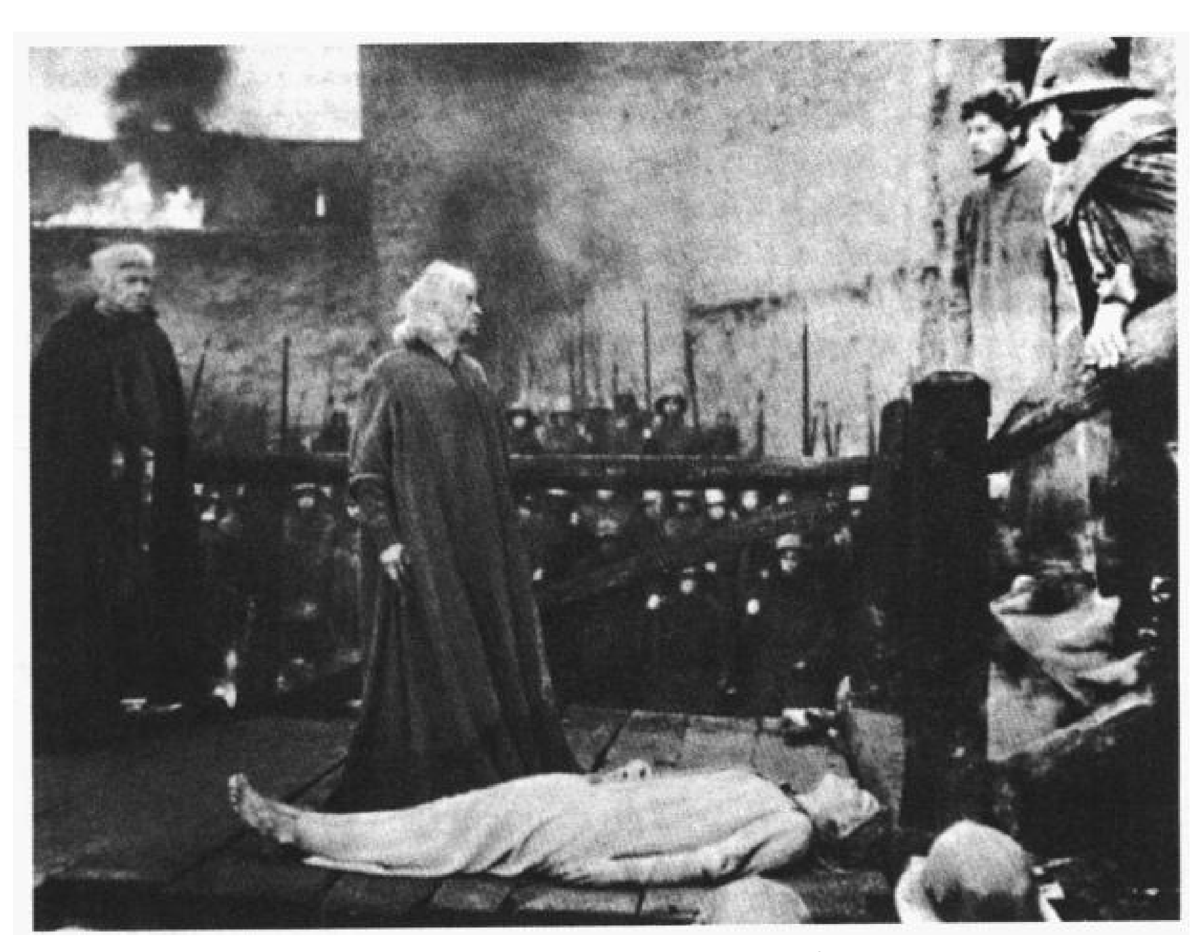
演奏他父亲的作品。肖斯塔科维奇在生命的最后阶段发展出的一段新友谊，则是与一个来自英国的青年四重奏团，他们写信要求演奏第十三弦乐四重奏的许可。关于此事,我们稍后回头再谈。

此时，肖斯塔科维奇与布里顿的来往促使他在1969年时将第十四交响曲题献给这位朋友,这是为两位独唱、弦乐器与打击乐器而谱写的。1962年，当时他正在为穆索尔斯基的《死亡舞蹈》编写管弦乐谱，第十四交响曲——根据不同诗人所写的关于死亡的诗作而谱写的歌曲集——的概念早已在他脑中成形。肖斯塔科维奇根据《噢,德尔维格,德尔维格》(Oh, Delvig, Delvig)一诗谱成歌曲，不但是通过音乐意象，也是通过这首诗本身的文字,感人地表达出他与布里顿之间的创作友谊,这是一位诗人对另一位诗人述说不朽与艺术,以及友谊之美。“恶徒与傻子”一句不免暗示了这位俄国大作曲家在苏联必须忍受的恶劣待遇。

噢,德尔维格,德尔维格!有什么报酬
赏给高贵的行为与诗歌?
才华能有什么慰藉,
在一群恶徒与傻子中?……
不朽同样会降临在
大胆、激励人心的行为
与甜美的歌曲上!
于是不死的是我们的情谊,

自由、欢愉而骄傲。
在快乐与悲伤中它都坚定不移，
永恒爱戴文艺女神之间的情谊。

这首诗就是这部歌曲集的重心所在。这首乐曲温和的哲学情趣以肖斯塔科维奇典型的强烈对应方式，排列在阿波里耐（Apolinaire）的一首避世意味浓厚的《哥萨克的扎波罗兹对君士坦丁堡的苏丹王的回应》（Zaporozhye



考狄丽亚（Cordelia）之死。莎士比亚《李尔王》（King Lear）电影版（由柯辛策夫导演）中的一景，由肖斯塔科维奇于1970年谱写配乐

Cossacks Reply to the Sultan of Constantinople)中的强烈鄙视之后,则是稍具哲思的冥想(这很能代表肖斯塔科维奇对对比的敏锐领悟力)。这首歌曲的灵感并非如人们猜想的一般,直接来自被所有俄国人视为国家象征的列宾(Repin)的名画。它的灵感其实间接出于这幅画作的影响,因为这幅画只刺激诗人,而非作曲家的创作来源。

这首作品于1970年6月14日在艾德堡由布里顿亲自指挥举行英国的首演,不久之后,乐评家彼得·海华斯(Peter Heyworth)称这首乐曲是"在肖斯塔科维奇保留给公开表露的许可程度下,对个人内心世界的探索"。

肖斯塔科维奇为了配合这首作品,又进一步运用其中的意象,在1970年谱写了第十三弦乐四重奏。在分别献给贝多芬四重奏团员的四首弦乐四重奏(第十一、十二、十三与十四)中,这可能是最晦暗而强烈的一首。这首作品于9月13日在列宁格勒首演,并题献给该团原来的中提琴手瓦蒂姆·包里索夫斯基(Vadim Borissovsky),当时的他已经病入膏肓而必须由他人替代。其实,这首四重奏里阴郁、绝望的讯息无须以文字来表达。这首曲子里充沛的能量与完整的情绪对比,反而显现出一种丝毫未减的活力,而且,它的大胆风格更近于"前卫主义"。1972年,正是这首第十三弦乐四重奏,成就了费兹威廉四重奏团(Fitzwilliam Quartet)与这位孱弱的作曲家的一段感人的友谊,这份友谊一直持续到三年后肖斯塔科维奇去世为止。该团的中提琴手艾伦·乔治(Alan George)回忆道:



肖斯塔科维奇与费兹威廉四重奏团的成员,1972年摄于约克郡

那年年初,我写信给肖斯塔科维奇,请求他允许我们演奏第十三弦乐四重奏。这个作品其实他在两年前就已写完,至今尚未在国内演出,我觉得很可惜。他立刻回信,不仅同意授权,而且很欢迎这个机会,还表示希望能亲自前来聆听演奏。在他寄来总谱和分谱不久后,他又重提他想前来聆听我们演奏的愿望。我当时多少有点困惑,不知他为何会对聆听一个非常年轻又不知名的乐团演奏他的音乐抱着如此的热诚,然而我愈来愈了解他。通过他的信件、音乐以及与他本人的会面,我终于了解:他绝望地意识到自己的年纪,因此,他知道自己这个老人的音乐能够在年轻人手中茁壮生长,想必心里很高兴。当我接到他抵达约克郡的时间的通知时,我知道他信守

了对我们的承诺。在此之后，还有许多次他都信守承诺。我认为，尽管他的谦虚令人难以置信，但他也知道，对我们，或者对任何一位音乐家来说，能有机会在他面前演奏是多么重要的事。

我的团友派我到车站去接肖斯塔科维奇，当我站着等待时，兴奋与忧惧之情交相袭来，使我无法在问候他的时候表现出预期的泰然自若。我当然一眼就认出他来，不过他比我想像的还要高大。他看似魁梧有力，但肉体上却由于健康不佳而十分虚弱。他的脸苍白憔悴，但在那副厚重的眼镜后面，可以清楚地感觉到他深色锐利的眼睛。传说他会过度紧张，这很快就得到充分的验证，尤其是当他面对很多人的时候，但是等他和我们开始熟悉之后，他就比较放松，而且多话。他想必知道，对我们来说，第一次演奏给他听是个真正严酷的考验，于是他建议我们应该在下午先把这首曲子从头到尾走一遍给他听，这样我们在音乐会上就会比较自在。奏完之后，他似乎很满意，他的评语只限于修改乐谱中他自己标示的一些力度记号(特别是在拨奏部分)。他努力让我们心里放轻松，并坚持当天的计划应该依我们(而非他的)方便来安排，这些都让我们深受感动。

我想，那晚有幸聚在约克大学里昂斯音乐厅(Lyons Concert Hall)里的人，没有一个会很快忘记这个场面。肖斯塔科维奇的到场具有不寻常的震慑力，让人不禁觉得自己竟与不可企及的伟人同在。

肖斯塔科维奇于1974年给费兹威廉四重奏团的一封信。上面写着:“致约克大学的费兹威廉四重奏团。亲爱的朋友,感激你们的信函与消息带给我极大的喜悦。我向你们致以最诚挚的谢意,感谢你们演出我的第十三弦乐四重奏。我想起你们在约克的招待,深感欣慰。我非常希望能够再与你们相聚,以便欣赏你们的艺术。我向你们致以最深切的祝福。”

虽然肖斯塔科维奇——他在国外接受的访问可证实——可以话多得不必喘气，而且是突然滔滔不绝地迸出来，但是大提琴家罗斯特罗波维奇却描述了他的另一面，当他一个字也说不出来的时候：

他只想要他喜欢的人在场，一语不发地同坐在一个房间里。在我们同住一幢楼房(莫斯科的作曲家宿舍)以前，他住的地方离我相当远。他会打电话给我说："快点来，赶快。"

于是，我就到他的寓所，然后他会说："坐下，我们现在可以安静了。"我会坐上半个小时，不发一言。这最令人放松了，只是坐着。然后，肖斯塔科维奇会站起来说："谢谢你，再见了。"

我们必须记得，俄文对肖斯塔科维奇这位作曲家来说是个重要的艺术刺激，而正是这个难以克服的语言障碍使得西方听众无法了解他谱写的许多歌曲集。(在他最后的作品中有一个庞大的歌曲集，那就是宏伟的《米开朗基罗诗歌组曲》，是为男低音与钢琴所写，后来编成管弦乐。还有改编自陀斯妥耶夫斯基的小说《附魔者》〔The Possessed〕、《列比亚德金船长之诗》〔Captain Lebjadkin Verses〕的作品)。因此，对英国听众而言，他是以交响乐著称的作曲家。说到这里，顺便提一件有趣的事：BBC 制作人依恩·安格曼于 1974 年 2 月在莫斯科拍摄《来自火焰中的音乐》(Music from the Flames)时访问了肖斯塔科

维奇，他对其中一个问题回答得很干脆：

安格曼：您为什么偏好交响曲式？

肖：我想您的问题不太妥当。您知道，我写了非常多的不同的作品。我的作品到目前为止编到 143 号，其中只有 15 首是交响曲。我所写的音乐曲种变化丰富。

尽管如此，大多数人都会同意纯器乐的第十五交响曲的重要性被忽略了，此曲当时已由作曲者的儿子马克西姆指挥苏维埃电台管弦乐团(Soviet Radio Orchestra)于 1972 年 1 月 8 日在莫斯科举行首演。这是一首谜一样的作品，引用了许多其他音乐——罗西尼、瓦格纳、格林卡以及肖斯塔科维奇自己的音乐。根据肖斯塔科维奇自己的说法，它的谱曲吸引他的程度前所未见。这首交响曲的谱写工作一气呵成，甚至在医院里亦然。或许他有某种深切的渴望，要尝试描绘一幅从童年到进坟墓的音乐自画像。其中引用的罗西尼《威廉·退尔》(William Tell)据说是作曲者对音乐最早的印象之一。在一段哀伤的送葬进行曲之后，死亡再度浮现在谐谑曲里阴森的骷髅之舞中，以及终曲里两个“十二音”管乐和弦(最早出现在送葬进行曲中)的恐怖的象征性中，这首音乐的脉搏仿佛停止了跳动，此曲常因引用瓦格纳在《特里斯坦与伊索尔德》和《齐格弗里德》中的送葬音乐而更加强化了死亡的意象。尽管这首作品成熟而高贵，但它还是显露出作曲家自我嘲弄与讽刺的老技能。



肖斯塔科维奇与妻子1974年摄于莫斯科的一次排练中

1974年9月肖斯塔科维奇生日的时候，指挥家罗日杰斯特文斯基(Gennadi Rozhdestvensky)重演了许多年不曾全本演出的《鼻子》。这首作品对他有特殊的意义。他告诉弗尔科夫：

常有人问我为什么谱写《鼻子》这部歌剧。首先是因为我喜爱果戈里。我不是自夸，我背下了他的许多作品，而且我对《鼻子》有很深刻的童年记忆。

《鼻子》是个恐怖的故事，而不是个玩笑。警察的镇压怎么会好笑？无论你走到哪儿都有警察，你连走一步或掉一张纸都不行。《鼻子》里的群众也不好笑。单独挑出

来看，他们都不坏，只是稍嫌古怪罢了。但是聚在一起时,他们就是嗜血的暴民。

《鼻子》的意象没有什么好笑的。没有了鼻子,你就不是个人,然而没有了你,鼻子却可以变成一个人,而且甚至还是个重要的官僚。这一点也不夸张，这个故事是可信的。假如果戈里生在我们这个时代，他会看见更奇怪的事物。我们有这么多的鼻子走来走去，实在令人吃惊,我们共和政体里发生的那些事情一点也不好笑。

这位作曲家的生命接近尾声，不过他的创作能量始终不减。他清楚地意识到自己的生命渐近尾声，例如第十四弦乐四重奏里幽默与追怀逝去欢乐的奇特组合，或者第十五弦乐四重奏七个慢乐章中令人脊背发冷的戏剧性；这首作品很值得注意的一点是它没有题献的对象。艺术与不朽是米开朗基罗那些深奥诗词中弥漫的主题。这是个宏伟的作品,献给他的妻子伊莲娜。1975 年 7 月，他完成了一首三乐章的中提琴奏鸣曲，是为贝多芬四重奏团的中提琴手朱金宁(F. Druzhinin)谱写的。这是肖斯塔科维奇的安魂曲,要到他去世后才得以演出。1975 年 8 月 9 日星期六下午 3 点半,肖斯塔科维奇心脏病发作,他在克里姆林宫医院住了十天后逝世。苏维埃报纸上刊载的官方讣闻如下：

我们这个时代的伟大作曲家去世了。德米特里·德米特里耶维奇·肖斯塔科维奇,最高苏维埃人民代表,列



与儿子、指挥家马克西姆在一起，1974 年摄于莫斯科

宁与苏联国家奖章的桂冠作曲家，共产党的忠实子弟，一位杰出的社会与政治人物，公民艺术家，在他生命的第 69 年里，将一生奉献给苏维埃音乐，重建社会主义人道主义与国际主义的理想……

隔周周一，这个消息传到西方世界。谣传他去世时正在谱写第十六交响曲，并已完成了两个乐章。或许——如同马勒的第十交响曲——时候到了，这个世界会在这位作曲家的音乐自传中又发现一个不曾面世的秘密篇章。然而此时此刻，第十五交响曲、第十五弦乐四重奏、《米开朗基罗诗歌组曲》以及中提琴奏鸣曲就足以作为他



1974 年《鼻子》在莫斯科重演的一景

最后的遗嘱与证言了。

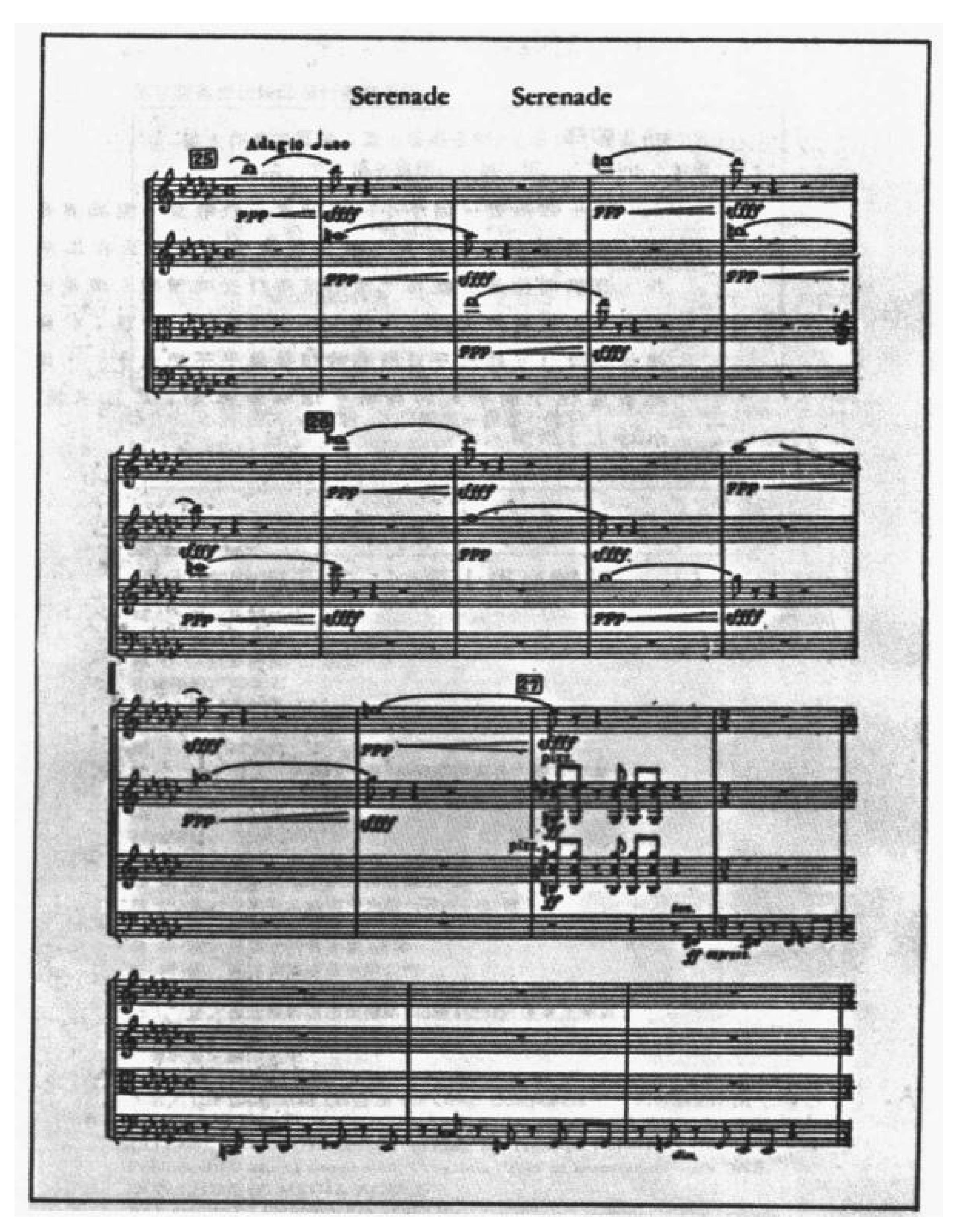
1975 年 8 月 14 日的官方葬礼是个庄严的场合，高级文化官员都前往参加。在场的弗尔科夫表示：

躺在棺木里的那个人脸上绽着微笑。我曾多次看到他笑，有时他笑声洪亮，有时他讽刺轻笑。我不记得曾见过如此超然安详的微笑。安静、极乐，仿佛回到了童年，终于得到了解脱。



《鼻子》的排演，此剧于 1974 年重演，作曲者与指挥罗日杰斯特文斯基交谈

在苏联以外，举行了一个较不公开的典礼。罗斯特罗波维奇是在放逐期间听到肖斯塔科维奇去世的消息的，他当时正在波士顿附近的坦格伍德音乐节(Tanglewood Festival)担任指挥。肖斯塔科维奇的遗孀伊莲娜在他咽气不到一小时就打了电话，罗斯特罗波维奇深感哀恸，与妻子贾琳娜（Galina）前往波士顿附近一个



第十五弦乐四重奏(1974)乐谱中的一页，显示“尖锐”的渐强段落，它后来在肖斯塔科维奇第十四交响曲之后的晚期风格中成为死亡的象征。它很可能源自贝尔格的歌剧《沃采克》中著名的单音渐强段落，因为此剧在1927年给年轻的肖斯塔科维奇留下了深刻的印象

小小的俄国东正教教堂。

它其实是关闭的，由于缺乏经费，教堂的神职人员甚至在工厂里工作。我们问他是否能为一个朋友举行安魂弥撒(这是因为官方尚未正式发布消息)。教士认出了我们，便说："请再等半个小时。"虽然平日所有的信徒几乎不超过十名，他们竟然设法找了个七人的唱诗班。这场弥撒是"为德米特里"唱的。